KWARTALNIK
MUZYCZNY

19  49

STYCZEŃ - MARZEC

N·25

KWARTALNIK MUZYCZNY

STYCZEŃ - MARZEC

1949

1

Wydano z zasiłku Departamentu Twórczości Artystycznej
Ministerstwa Kultury i Sztuki

M-34595 Zakłady Graficzne „Styl“ w Krakowie

2

KWARTALNIK MUZYCZNY

*ORGAN
SEKCJI MUZYKOLOGÓW
PRZY
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH*

ROK VII

NR 25 STYCZEŃ—MARZEC 1949 R.

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

WARSZAWA—KRAKÓW

ADRESY

Redakcji:

Redaktor naczelny: Poznań — Wały Wazów 26
Zakład Muzykologiczny Uniwersytetu Poznańskiego

Sekretariat Redakcji:

Dr J. M. Chomiński, Warszawa, Krak. Przedmieście 17
Departament Twórczości Ministerstwa Kultury i Sztuki

Administracji:

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Basztowa 23
Telef.: 559-10 i 569-57, Telegr.: Pewuem, PKO IV-745

Prenumerata roczna zł 1200. Pojed. zeszyt zł 300. Łączna prenumerata „Kwartalnika Muzycznego“ i „Ruchu Muzycznego“ rocznie zł 2100

TREŚĆ ZESZYTU 25

DR MARIA SZCZEPAŃSKA (Poznań)

STUDIA O UTWORACH MIKOŁAJA RADOMSKIEGO

(Wiek XV)

Zagadnienia form

W s t ę p. — Twórczość Mikołaja Radomskiego, nazywanego w dotychczasowej historiografii muzycznej Mikołajem z Radomia („Nicolaus de Radom"), nie była dotąd jako całość przedmiotem wyczerpujących badań i nie stanowiła tematu specjalnej monografii. Dziełami tego n a j s t a r s z e g o ze znanych z nazwiska kompozytorów polskich, na polu muzyki wielogłosowej z tekstami religijnymi i świeckimi, zajmowali się tylko w najogólniejszych zarysach autorowie podręczników historii muzyki polskiej lub ogólnej, oraz autorowie prac specjalnych z zakresu dawnej muzyki polskiej lub ogólnej, których tematy dotyczyły tylko niektórych (nie wszystkich) dzieł M. Radomskiego. Znajdujemy w nich jedynie luźne uwagi, nie zawierające wywodów poprzedzonych dokładną analizą formalną stylistyczno-krytyczną i historyczno-porównawczą, zgodną z całokształtem współczesnych metodycznych badań nad muzyką wielogłosową z przełomu wieku XIV na XV, obfitującą w zagadnienia liczne i niełatwe.

Niniejsza praca nie stawia sobie zadań, których wykonanie będzie możliwe dopiero wówczas, gdy wydane będą w co najmniej bardzo znacznej ilości dzieła najwybitniejszych przedstawicieli zachodniej muzyki od połowy XIV do połowy XV wieku i gdy w ten sposób stworzona będzie szersza i głębsza podstawa dla wyczerpującego oświetlenia tych związków stylistycznych, które łączyły młodą twórczość muzyczną polską z twórczością Zachodu.

Zadanie to będzie ułatwione w jeszcze wyższym stopniu, jeśli poszukiwania za innymi, dotychczas nieznanymi dziełami M. Ra-

domskiego i dziełami innych twórców, jemu współczesnych, będą uwieńczone pomyślnym wynikiem. Dziewięć dotąd odnalezionych jego dzieł nie można uznawać za pełny wyraz jego twórczości; wiemy jednak, że po niejednym wybitnym ówczesnym kompozytorze zachodnim zachowało się jeszcze mniej utworów. Ale już na podstawie tych niewielu dzieł M. Radomskiego można wyjaśnić szereg zagadnień stylistycznych, które z nich wynikają i wykryć zupełnie niewątpliwie główne cechy jego stosunku do muzyki zachodniej, do tego jej okresu, który bezpośrednio sąsiaduje z wystąpieniem G. Dufay'a, wchodząc jeszcze w początki tzw. pierwszej szkoły niederlandzkiej wzgl. burgundzkiej jako charakterystyczny „okres przejściowy". Ile jednakże wielkich jeszcze niejasności kryje się w tym okresie, właśnie jako przejściowym, i jakie z tego stanu rzeczy wynikają trudności dla badacza tego okresu, z tego zdaje sobie sprawę każdy historyk muzyki, zajmujący się wielogłosową muzyką średniowiecza, w szczególności zaś muzyką XIV i XV wieku.

Naukowe zainteresowania dla dzieł M. Radomskiego nie są nowe. Prawdopodobnie pierwszym autorem polskim, wspominającym o nim, był Albert S o w i ń s k i, który naprzód we francuskim, potem w polskim wydaniu swego „Słownika muzyków polskich dawnych i nowoczesnych"[1]) pisze: „Mikołaj z Radomia, jeden z najdawniejszych autorów, którzy pisali o muzyce. Żył w XV stuleciu. Dzieło jego, w manuskrypcie, znajduje się w Bibliotece Świdzińskich. Warto by, aby uczeni polscy dali poznać ten dawny zabytek światu muzykalnemu". Pozostawiając na uboczu kwestię, czy Sowiński miał w rękach wymieniony rękopis, możemy wyrazić opinię: że albo rękopis ten istniał rzeczywiście jako teoretyczne dzieło Radomskiego, zaopatrzone w przykłady nutowe, obecnie jednak zaginął, albo też, co jest bardziej prawdopodobne, Sowiński wzgl. jego informator uznał obecny rkp. 52 Biblioteki Ord. hr. Krasińskich w Warszawie, który poprzednio należał do nieistniejącej już Biblioteki Świdzińskich, za traktat teoretyczny, tym bardziej, że utwory, w tym rękopisie zawarte, są poprzedzone traktatami łacińskimi treści teologicznej i historycznej (oraz kazaniami), których Sowiński lub jego informator nie rozumiał.

Na powyższych informacjach Sowińskiego opierał się jeszcze ks. J. S u r z y ń s k i, powtarzając je[2]) aż do ponownego odkrycia

[1]) Paryż 1857, str. 424; Paryż 1874, str. 258

[2]) Muzyka figuralna w kościołach polskich, Poznań 1889, str. 41

rękopisu Nr 52 Bibl. Ord. hr. Kras. przez Aleksandra Polińskiego, rękopisu stanowiącego aż do r. 1930 jedyne źródło poznania dzieł M. Radomskiego.

Pierwszym historykiem muzyki polskiej, który zapoznał się z treścią tego rękopisu, był A. Poliński. W jego „Dziejach muzyki polskiej w zarysie“[3]) zjawia się Radomski już tylko jako kompozytor, wymienione są tam jego utwory z rkp. 52, on zaś sam przypisany jest do I połowy XV wieku, a to na podstawie tekstów słownych jego kompozycji świeckich. Innych szczegółów biograficznych autor ten nie podaje, a z powodu nieznajomości paleografii staromensuralnej nie jest w możności odcyfrować utwory Radomskiego, tak że wszelkie jego uwagi o tych utworach są bez jakiegokolwiek znaczenia. Natomiast był Poliński pierwszym, który przynajmniej instynktownie zdawał sobie sprawę ze znaczenia twórczości Radomskiego, pisząc: „należy mu się miejsce wybitne w historii muzyki polskiej, jako jednemu z pierwszych kompozytorów, którzy podejmowali próby tworzenia utworów wielogłosowych“ — z tym oczywiście zastrzeżeniem, że wykluczone jest, aby w Polsce powstawały utwory wielogłosowe dopiero w I połowie XV wieku, i to stojące na takiej wyżynie dojrzałości techniki kompozytorskiej, jaką osiągnął Mikołaj Radomski.

Pierwszym natomiast muzykologiem polskim, który dzięki naukowemu przygotowaniu odcyfrował dzieła Radomskiego z rkp. 52, był Henryk Opieński, który też w różnych czasach zapoznał z twórczością Radomskiego także obcych muzykologów (Riemann, Wolf, Ludwig, Pirro) na podstawie fotokopii i własnych transkrypcji, dzięki czemu nazwisko Radomskiego znalazło się także w obcych pracach (o czym jeszcze będzie mowa).

W r. 1909 ukazała się praca Adolfa Chybińskiego pt.: „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku“, w której autor zajmuje się[4]) również Radomskim, a to na podstawie dostarczonej mu przez Opieńskiego transkrypcji „Et in terra“ z rkp. 52, który to utwór uznał Opieński za dzieło Radomskiego, umieszczając jego nazwisko na kopii[5]), jakkolwiek w rkp. 52 nazwiska Radomskiego przy tym utworze nie znajdujemy. Szereg uwag, które Chybiński umieszcza w swej rozprawie, mógłby wprawdzie doty

[3]) Lwów 1907, str. 40—41

[4]) Kraków 1909, str. 6—12

[5]) Kopia H. Opieńskiego znajduje się obecnie w zbiorach Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu Poznańskiego.

czyć techniki i stylu Radomskiego, nie należą one jednak do wyników badań nad dziełami tego kompozytora.

Rok 1911 przyniósł rozprawę Stanisława Kętrzyńskiego i H. Opieńskiego pt. „Hymn na cześć Krakowa z XV wieku — Mikołaj z Radomia“ [6]). W pracy tej ogłosił Opieński wraz z podobizną jednej stronicy z rkp. 52 transkrypcję I części utworu „Cracovia civitas“, wpisanego anonimowo w tymże rękopisie, i uznał hipotetycznie Radomskiego za autora muzyki z tym tekstem, co jednak okazało się błędem. Kętrzyński zaś podał tekst słowny tego utworu i szereg archiwalnych zapisków z XV wieku, odnoszących się do różnych Mikołajów z Radomia, żyjących w tym wieku, lecz bez możności stwierdzenia, który z nich byłby identyczny z kompozytorem. Uznając rok *1426* za datę powstania muzyki tego utworu a Mikołaja Radomskiego za jego twórcę, określili autorowie tym samym czas, w którym według nich mógł tworzyć Radomski.

Kolejno, a zarazem obszerniej zajął się rękopisem 52 i dziełami Radomskiego w swych kilku pracach Zdzisław Jachimecki [7]). W pracy o „Muzyce na dworze kr. Wł. Jagiełły“ podaje ogólny opis rkp. 52 i początki zawartych w nim utworów (nie zawsze w poprawnej transkrypcji) i wypowiada ogólny pogląd, według którego muzyka tego rękopisu ma związek z ówczesną włoską „ars nova“; ustala też daty niektórych utworów, wskazując w ślad za Kętrzyńskim i Opieńskim (p. wyżej) na trzecie dziesięciolecie XV wieku jako na czas twórczości Radomskiego. W innych pracach podaje podobizny niektórych stron rkp. 52 i wypowiada luźne uwagi o technice i stylu tego kompozytora. Prace tego autora zajmą nas później.

(O Radomskim wspominają następnie popularne podręczniki historii muzyki polskiej lub ogólnej T. Joteyki, H. Opieńskiego i J. Reissa).

---

6) Kwartalnik Muzyczny, Warszawa 1911, r. I, z. I, str. 5—8 i z. II str. 115—121

7) Muzyka na dworze króla Wład. Jagiełły, Kraków 1915; Historia muzyki polskiej, Warszawa 1920; Muzyka polska, Część pierwsza, Epoka Piastów i Jagiellonów, odbitka z 23 i 24 zeszytu publikacji zbiorowej „Polska, jej dzieje i kultura“, Warszawa 1928—29 (por. dokładne omówienie tej ostatniej pracy przez A. Chybińskiego w Kwartalniku Muzycznym, Warszawa 1930 z. IX str. 75—82; Warszawa 1931, z. X—XI, str. 328—335 i z. XII—XIII, str. 463—466). Czy średniowieczny kompozytor polski, Mikołaj z Radomia, napisał symfonię w trzech częściach, Kurier literacko-naukowy, dodatek do nru 111 Ilustr. Kuriera Codziennego z 21. IV 1935 r. Po napisaniu mej pracy ukazała się tegoż autora „Muzyka polska w rozwoju historycznym“ Tom I, cz. I, Kraków 1948.

Wymienieni dotychczas polscy autorowie opierali się aż do roku 1930, a częściowo i później jeszcze, wyłącznie na rękopisie 52 Bibl. Ord. hr. Kras. Autorka niniejszej pracy miała możność poznania w r. 1928 drugiego jeszcze rękopisu z dziełami Radomskiego: mowa tu o rkp., który w Bibliotece Ces. w Petersburgu posiadał sygnaturę „F. Łat. I. 378", a który po rewindykacji (1921) stał się własnością Biblioteki Uniw. w Warszawie.

W tym rękopisie odkryła autorka dwa przedtem nieznane dzieła Radomskiego i stwierdziła po raz pierwszy (1930), że Mikołaj z Radomia był już w XV wieku nazywany Mikołajem Radomskim. Rękopisem tym zajęła się w osobnej pracy[8]).

Bliższych i zupełnie pewnych szczegółów biograficznych, dotyczących Mikołaja Radomskiego, dotychczas nie posiadamy. Kętrzyński i Opieński (p. wyżej) wypowiedzieli pogląd, który i dziś jeszcze nie mógłby ulec zasadniczej zmianie: „Kim był Mikołaj z Radomia, kiedy się urodził lub umarł, jakie były losy jego życia, są (to) kwestie nam zupełnie zakryte, zaledwie parę drobnych promyków światła objaśnia nam nieco postać Mikołaja, piszącego się „de Radom", Radomczyk, zapewne mieszczańskiego pochodzenia"[9]).

Przypisując autorstwo hymnu „Cracovia civitas" Mikołajowi Radomskiemu, jakkolwiek hymn ten jest w dwóch rękopisach (52 i 378) zanotowany bez nazwiska kompozytora tego utworu, podają ci autorowie datę **1420** jako rok powstania hymnu, a więc datę z życia Radomskiego.

Obydwaj historycy wskazują też na inne daty, pod którymi akta uniwersytetu krakowskiego zanotowały nazwisko „Nicolaus de Radom"[10]). Za mało prawdopodobne uznamy, by daty 1456 i 1459 mogły się odnosić do kompozytora jako wpisującego się na tenże uniwersytet lub opuszczającego go ze stopniem akademickim. Natomiast nie wykluczamy, iż daty **1420** i **1426**, odnoszące się do „*Nicolaus Andree de Radom*" lub „*Nicolaus Joannis de Radom*", mogłyby dotyczyć kompozytora. Nie wykluczając możliwości, że jeden z tych dwóch Mikołajów z Radomia był kompozytorem, reprezentowanym w obydwóch rękopisach, nie możemy jednakże przyjąć „wszelkiego prawdopodobieństwa".

---

[8]) Nowe źródło do historii muzyki średniowiecznej w Polsce, Księga pamiątkowa ku czci Profesora Dra Adolfa Chybińskiego, Kraków 1930 (odbitka).

[9]) Kwartalnik Muzyczny, 1911, z. 2, str 115

[10]) Tamże, str. 120 i n.

Tekst utworu „Hystorigraphi" dotyczący roku 1426, wspomina o Krakowie, o rodzie królewskim, królu Władysławie Jagielle, królowej Zofii i królewiczu Kazimierzu. Można przeto przypuścić, bez całkowitej jednak pewności, że Radomski przebywał, przynajmniej przez jakiś czas, w Krakowie i prawdopodobnie pozostawał w jakichś stosunkach ze sferami mającymi styczność z dworem królewskim. W sferach tych jedną z głównych osobistości był Stanisław Ciołek, autor tekstu „Historigraphi". Wydane dotychczas rachunki dworu królewskiego z owych lat nie wspominają jednak o Mikołaju Radomskim; nie ma też żadnych podstaw do uznania muzycznej zawartości rękopisów 52 i 378 za obraz stosunków muzycznych na krakowskim dworze króla Władysława Jagiełły.

Zwróciłam już dawniej uwagę na małą notatkę, zawartą w „Acta offic. consist. Crac. 4 (Obligationes)", a wydaną przez Jana Ptaśnika (1917) w „Cracovia artificum. 1300—1500", gdzie pod datą 15 października **1422** r. jest wspomniany: Nicolaus clavicymbalista dominae reginae Poloniae[11]). Mowa tu jest o królowej Zofii, wymienionej w hymnie „Historigraphi". Być może, iż jej klawicymbalistą był właśnie Mikołaj Radomski; trudno bowiem było by przypuścić, iż nadworny muzyk królowej nie był artystą wybitnym.

Na tym kończą się wiadomości dotyczące „biografii" Mikołaja Radomskiego. Wszystkie pochodzą z trzeciego dziesięciolecia XV wieku. Jednakże trudno było by przypuścić, iż jego twórczość mieściła się tylko w tym czasokresie.

Kilka słów należy jeszcze poświęcić obcej literaturze muzykologicznej, wspominającej o Radomskim. Znajdujemy o nim wzmianki w niektórych pracach Hugona Riemanna[12]), Johannesa Wolfa[13]) i Henryka Besselera[14]). Najobszerniej zajmuje

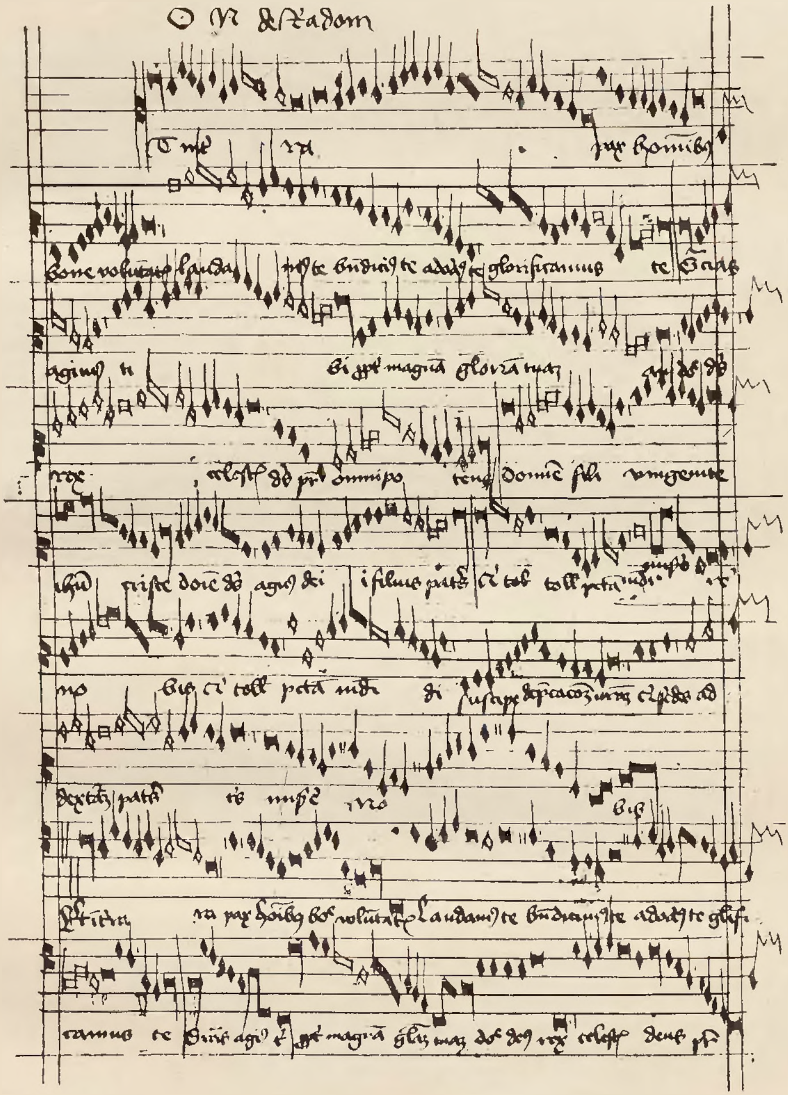
---

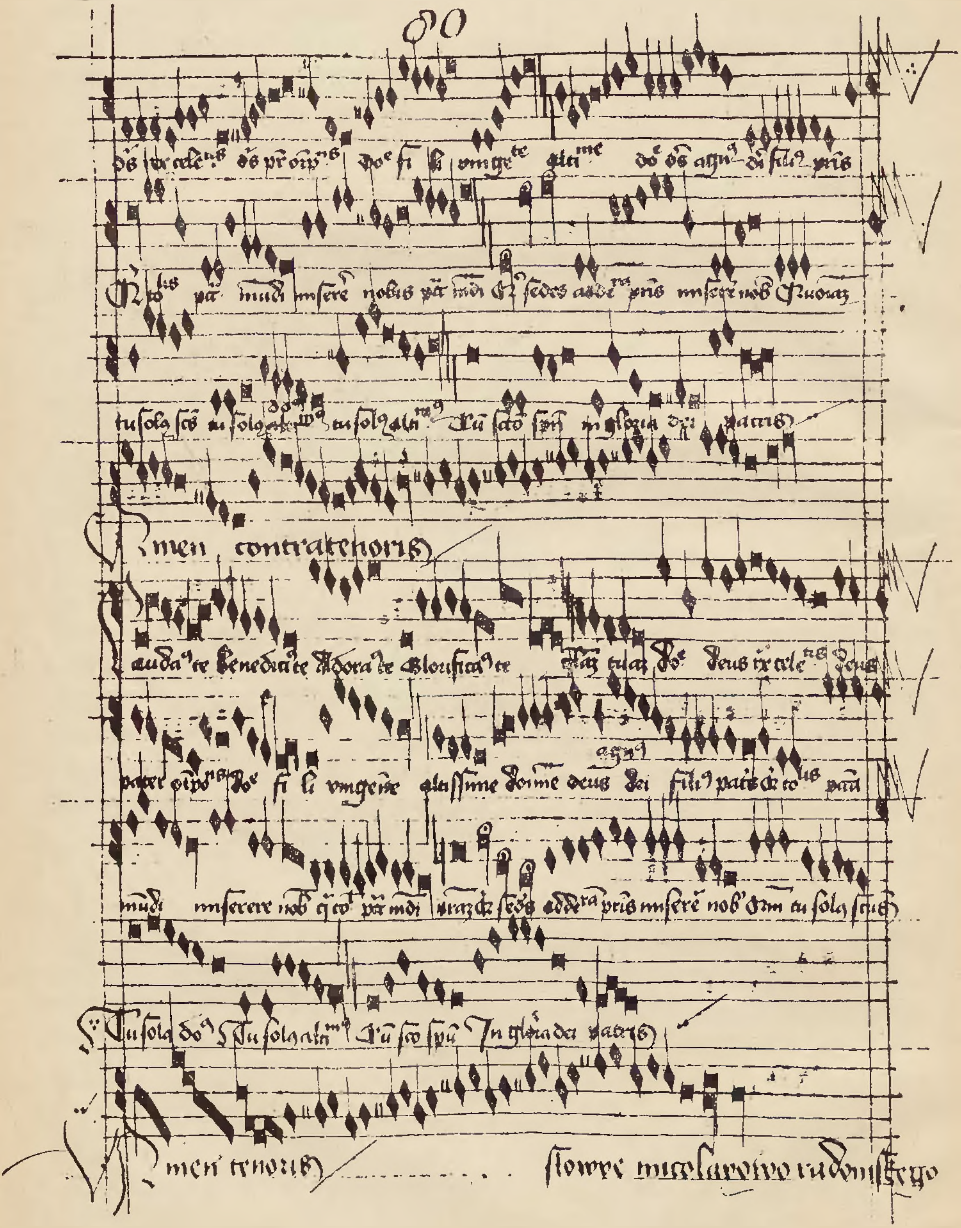
11) Str. 66 (227)

12) Kleines Handbuch der Musikgeschichte, Lipsk 1914, str. 112; Musik-Lexikon, wyd. 10, Lipsk 1922, str. 1029 i wyd. 11, Berlin 1929, str. 1460.

13) Handbuch der Notationskunde, t. I, Lipsk 1913, str. 353

14) Studien zur Musik des Mittelalters, I, „Archiv für Musikwissenschaft" Lipsk 1925, Jgg. VII, str. 234


glorificamus te
Domine fili unigenite
Laudamus te


men contratenoris
men tenoris

się nim Fryderyk Ludwig w kilku pracach [15]), nie mając jednak do rozporządzenia wszystkich dzieł Radomskiego. W „Die mehrstimmige Messe des XIV Jahrhunderts" podaje ten wielki badacz muzyki średniowiecznej bardzo krótką charakterystykę formy i stylu dwóch dzieł Radomskiego i stwierdza, że „Nicolaus selbst zeigt sich.. mit der fortschrittlichsten Technik vertraut". Żaden jednak z wymienionych badaczy nie znał całości rękopisów 52 i 378. Ten ostatni był znany jedynie paleografowi francuskiemu Jean Baptiste Thibaut ok. r. 1912 [16]), lecz tylko ze strony paleograficznej.

Niniejsza praca jest wynikiem badań nad dziewięciu dziełami Radomskiego, zawartymi we wspomnianych dwóch rękopisach i przekazanymi w nich bądź pod nazwiskiem kompozytora, bądź też anonimowo, lecz ze względów stylistycznych uznanymi przez autorkę tej pracy za jego dzieła, co znajduje swe uzasadnienie w dalszym ciągu tej pracy.

Ponieważ w niniejszej pracy nie zajmuję się całą zawartością obydwóch rękopisów, lecz tylko dziełami Radomskiego, przeto pomijam tu kwestie ich cech archiwalno-paleograficznych, które zresztą omówiłam odnośnie rkp. 378 w osobnej pracy [17]).

1. Nazwisko kompozytora. — W rkp. 52 jest nasz kompozytor nazywany „Nicolaus de Radom", natomiast w rkp. 378 występuje jego nazwisko w wersji polskiej w zwrotach: „Slowye Mycolayowo (resp. Micolayowo) Radomskego", wobec czego należy uznać, że skoro już w XV wieku przyjmowano polskie brzmienie jego nazwiska, to nic nie stoi na przeszkodzie, aby brzmienie to zachować nadal jako właściwe, polskie.

2. Utwory M. Radomskiego. — Zajmować się będę utworami przekazanymi w rkp. 52 i 378 wyłącznie pod nazwiskiem Radomskiego, nie wchodząc w tej części pracy w kwestię, czy i niektóre inne, anonimowo w nich wpisane utwory nie należałoby

---

15) Die Quellen der Motette ältesten Stils, „Archiv für Musikwissenschaft", Lipsk 1923, Jgg. V, str. 219—220; Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts, „Archiv f. Musikwiss.", Lipsk 1925, Jgg. VII, str. 430; Guillaume de Machaut, Musikalische Werke, t. II, Einleitung, str. 34a, „Publikationen Älterer Musik", Jgg. III, I Tl., Lipsk 1928.

16) La notation musicale, Conférence de Petersbourg (1912)

17) Por. uw. 8

uznać za pochodzące od niego. Wyjątek czynię jedynie dla jednej kompozycji ze względu na jej najzupełniej widoczną i jawną przynależność (cykliczną) do innej, zaopatrzonej nazwiskiem kompozytora. Wyjątek ten uzasadnię w dalszym przebiegu niniejszej pracy. W ten sposób przedmiotem mych rozważań jest d z i e w i ę ć kompozycji Radomskiego:

1. Hystorigraphi aciem	rkp.	52,k. 174^v — 175^r
2. Magnificat anima mea	„	52,k. 182^r — 183^v
3. Utwór bez tekstu	„	52,k. 185^v
4. Et in terra pax (I)	„	52,k. 187^v — 189^r
5. Patrem omnipotentem (I)	„	52,k. 189^v — 191^r
6. Et in terra pax (II)	„	52,k. 200^v — 201^r
(anonimowo wpisany także w	„	378,k. 23^v 24^r)
7. Patrem omnipotentem (III)	„	378,k. 4^v — 6^r
8. Et in terra pax (III)	„	378,k. 22^v — 23^r
9. Patrem omnipotentem (II)	„	52,k. 201^v — 202^r

W rkp. 52 nazwiska kompozytorów są umieszczane z reguły p r z e d odnośnymi utworami. Napis więc taki, jak np. „O(pus) N(icolai) de Radom“ umieszczony u d o ł u karty 201^r po „Et in terra pax“, a p r z e d „Patrem omnipotentem“, odnosi się zatem do tego ostatniego, rozpoczynającego się o d g ó r y na k. 201^v. Na formalną i stylistyczną przynależność (cykliczną) obydwóch utworów wskazuję w dalszym przebiegu tej pracy. Wymieniony pod 9. utwór uznaję za dzieło Radomskiego ze względu na jego związek z poprzedzającym go „Et in terra pax“ w tym samym rękopisie 52, na karcie 200^v—201^r.

3. T e k s t y i n a p i s y. — Wszystkie teksty mszalnych utworów Radomskiego są zgodne z tekstami ustalonymi [18]). Wskazuję dla dokładności na kilka odmian i na kilka omyłek kopisty. W „Et in terra“. I, po słowach „tu solus altissimus“ a przed „cum sancto spiritu“ znajduje się farcitura „Maria tripartitum clangimus tis“. W Et in terra“ III, między „Jesu Christe“ a „Domine Deus“ dodano w górnym głosie „altissime“, a opuszczono „tu solus altissimus“. W „Patrem“ I, po słowach „in unum dominum“ dodano „nostrum“ wbrew przyjętemu tekstowi; dotyczy to wszystkich głosów. W „Patrem“ III w górnym głosie opuścił kopista słowo „Crucifixus“. Tekst w „Ma-

[18]) Por. Liber usualis missae, Romae-Tornaci s. a., str. 2 i 3

gnificat" nie zawiera wprawdzie żadnych odstępstw, nie zawiera jednakże dokończenia małej doksologii. — Tekst „Historigraphi" wydał po raz pierwszy Z. Jachimecki[19], natomiast filologicznie poprawnego wydania dokonał J. Dziech[20]. Obydwaj wydawcy przyjęli rok **1426** jako datę powstania tego tekstu. Jest to zarazem jedyna obiektywna data, którą można przyjąć dla tekstu w dziele przekazanym pod nazwiskiem Radomskiego.

W utworach Radomskiego są teksty wpisane albo we wszystkich głosach, albo tylko w jednym, i to górnym. Pierwszy wypadek zachodzi w „Et in terra" I i w „Patrem" I, drugi zaś dotyczy reszty utworów, z wyjątkiem jednego, który wcale tekstu nie posiada. Przyjmuję, że utwór ten, oznaczony w wyżej podanym, ugrupowanym spisie dzieł Radomskiego pod nrem 3, **nie** jest utworem instrumentalnym, że zatem brak tekstu w nim nie wynika z rodzaju kompozycji, lecz z winy kopisty. Sprawa ta zajmie nas w osobnym (II) rozdziale tej pracy. Później również będzie mowa o ugrupowaniach tekstów w obrębie poszczególnych kompozycji.

Obok imienia i nazwiska kompozytora i obok tekstów znajdujemy jeszcze napisy odnoszące się do głosów, części utworów, kadencyj i techniki kompozytorskiej. Głos górny jest kilkakrotnie nazwany „discantus", niekiedy z dodaniem nazwy części mszy („Amen discantus", rkp. 378). W każdym utworze jest wyszczególniona nazwa „tenor" i „contratenor", z dodanymi wskazówkami ich przynależności, a więc: „tenor huius (sc. partis)", „tenor primae, ... secundae, ... tertiae partis", „Amen tenoris"; to samo dotyczy kontratenoru. W utworach mających po dwie kadencje na końcu tego samego ustępu znajdujemy przy drugiej kadencji napis „clausula" (rkp. 52, k. 185^{v}). W „Magnificat", stosującym technikę fauxbourdonu, umieszczony jest w miejsce 3 głosu napis „per bordunum" (rkp. 52, k. 182^{r} i 183), zaś na marginesach obok tego napis: „quem incipe in quinta et fiet contratenor".

4. **Notacja.** — Utwory Radomskiego nie odbiegają w notacji pod żadnym względem od notacji wielu współczesnych zabytków, posługujących się notacją staromensuralną francuską, bez śladów notacji włoskiej. Znaki nut są czarne, począwszy od maximy (rkp. 378) do semiminimy, która jednak zachodzi bardzo rzadko (rkp. 378)

---

19) Muzyka na dworze Jagiełły, str. 7

20) W pracy T. Tyca: „Z dziejów kultury średniowiecznej w Polsce", I, Poznań 1925, str. 68

Ligatury w różnych postaciach (od 2—9 nut) przeważają oczywiście znacznie w głosach niższych. Nuty czerwone, jako pełne i puste, wypełniają 1—4 taktów. Nie występują one stosunkowo często. W „Historigraphi" jest użyty „color" dla zaznaczenia różnych w stosunku do siebie rytmów w poszczególnych głosach (cecha pochodzenia francuskiego!). Z innych właściwości mensuralnych zauważamy zastosowanie „punctum divisionis", „p. augmentationis", „p. syncopationis", oraz „alteratio", „syncopatio", „imperfectio a parte ante resp. post". Z diez pojawia się bemol jako znak przykluczowy, stosowany tylko w niższych głosach zgodnie z ówczesną praktyką. Krzyżyk zjawia się dwukrotnie (w rkp. 52), jako znak kasujący przykluczowe „b rotundum" i jako znak dla subsemitonium modi, przy nucie f. Kilkakrotnie zachodzą fermaty w formie „cardinalis" nad wartościami longi, we wszystkich głosach równocześnie.

W żadnym utworze Radomskiego nie znajdujemy osobnych znaków wskazujących na rodzaj tempus i prolatio. Wskazuje na ich rodzaj tylko ugrupowanie i wzajemny stosunek nut większej i mniejszej wartości, jako jedyna wskazówka i kryterium. Na tej podstawie określamy tempus i prolatio w utworach Radomskiego następująco: 1. Tempus imperfectum, prolatio minor („Historigraphi" i utwór bez tekstu), 2. Tempus imperfectum, prolatio maior („Et in terra" I, „Patrem" I, „Patrem" II, „Et in terra" III, „Patrem" III), 3. Tempus perfectum, prolatio minor („Magnificat"), 4. Tempus perfectum, prolatio maior („Et in terra" II) [21]).

Klucze c w utworach Radomskiego znajdują jedyne zastosowanie i tworzą następujące kombinacje, wynikające zarówno z pojemności poszczególnych głosów jak i z trzygłosowości wszystkich dzieł zachowanych pod nazwiskiem tego kompozytora [22]):

SAA (w 5 utworach: Historigraphi, utw. bez tekstu, Patrem II, Et in terra III, Patrem III)
MTT (w 2 utworach: Et in terra I, Patrem I)
SMA (w 1 utworze: Et in terra II)
STT (w 1 utworze: Magnificat)

---

[21]) W opisie notacji posługiwałam się znanymi dziełami H. Riemanna J. Wolfa i H. Ehrmanna.

[22]) Posługuję się następującymi skrótami: S = klucz sopranowy; M = klucz mezzosopranowy; A = klucz altowy; T = klucz tenorowy.

Wreszcie zauważyć należy, że w dziełach Radomskiego nie znajdujemy znaków powtórzenia. Custos ma kształt minimy z haczykiem w górze lub w górze i w dole, zgodnie z praktyką I ćwierci XV wieku.

Zatrzymaliśmy się nieco dłużej przy paleograficznych cechach utworów Mikołaja Radomskiego, ponieważ utwory te jako pochodzące od polskiego kompozytora XV wieku stanowią na razie najważniejszy materiał dla uzyskania obrazu polskiej paleografii mensuralnej średniowiecza. Osobna praca pt. „Paleografia polskiej muzyki wielogłosowej późnego średniowiecza" zajmie się innymi jeszcze zagadnieniami tej kategorii.

W niniejszej pracy, stanowiącej I część „Studiów o utworach Mikołaja Radomskiego", zajmować się będę rozpatrzeniem i ustaleniem form właściwych utworom Mikołaja Radomskiego, wymienionym na wstępie. Jakkolwiek technika kompozytorska tych dzieł i zespół wszystkich im właściwych cech stylistycznych stanowić będzie temat następnej części tej pracy, to jednak uwzględnimy je częściowo już obecnie, o tyle, o ile łączą się one z rozpoznaniem rodzajów wzgl. odmian form. Z tego samego powodu w obrębie tych rozważań znaleźć się musi np. kwestia formowania cantus firmi, kwestia określenia wokalnego i instrumentalnego charakteru głosów itp. Jest rzeczą wiadomą, że w muzyce średniowiecznej jedna i ta sama forma (np. motet lub ballada) miewała kilka rodzajów, odmian, uzależnionych właśnie od rodzaju techniki (np. motet francuski a angielski, ballada francuska a włoska, formy mieszane itp.). Rodzaje tych form i ich specyficzna technika w pewnych swych szczegółach pozwalają niekiedy rozpoznać bezpośrednie wzory, jakie oddziaływały na twórczość M. Radomskiego. Toteż już przy rozpatrywaniu zagadnienia formy kwestia tych oddziaływań staje się aktualna.

Powody, które ustalają już same przez się kolejność, w jakiej zajmować się będziemy utworami Radomskiego, stają się jasne, gdy wyodrębniamy utwory z tekstami liturgicznymi (Magnificat i cykle mszalne), stanowiące przedmiot rozważań w dalszych rozdziałach tej pracy. Naprzód zatem zajmiemy się utworem „Historigraphi", utworem bez tekstu i Magnificatem, następnie utworami mszalnymi.

2

ROZDZIAŁ I

„Historigraphi" (1426) [1])

Tekst słowny tego jedynego świeckiego utworu Mikołaja Radomskiego wydał naprzód Z. Jachimecki [2]), następnie J. Dziech [3]) po ponownym wglądzie w rękopis 52. Nie wchodząc w to, czy transkrypcja tego ostatniego stanowi definitywne ustalenie tekstu, podaję ten tekst według opracowania J. Dziecha:

Hystorigraphi aciem
mente lustrate faciem
noue prolis magnalia
pingite natalicia
opima per diuersoria
euge faustis donaria
vandalorum propages
preconia compages
dono sortis ceteris
fauetur sed a superis
tibi naturalia
manant crassa copia.

Secunda pars

Verni thronos vernula
Christi gignitus
inclitus Kazimirus
Christi gracia genitus
et Cracouia etate cosmos

---

[1]) Utworem tym zajmuje się Z. Jachimecki w kilku pracach wypowiadając o nim luźne jedynie uwagi: że jest utwór napisany na głos wokalny (z tow. 2 głosów instr., że posiada „rytmikę urozmaiconą", „bieg melodii gibki, elastyczny", że obfituje w dysonansy właściwe ówczesnemu stylowi, że „tenor jest może jakąś(!) gregoriańską melodią", że wreszcie do takich tekstów tworzono na Zachodzie motety i conductus. Autor nie oznacza jednak formy „Historigraphi" i nie precyzuje wniosku, jaki mógłby wyniknąć z analizy stylistyczno-porównawczej.

[2]) Muzyka na dworze kr. Wład. Jagiełły, str. 7

[3]) W pracy T. Tyca: „Z dziejów kultury średniowiecznej w Polsce", str. 68

machina semianalla
tottidem centena
cum quinquies pentenaria
atque quarta feria
post ascensum
nostri domini editi.

Tertia pars

Cancli yros genitor
Vladislae rex gignitor
tante prolis gloria
claresce fecunda Zophia
Saba austri tu prozelica
voluntate deica
tanti stipata cuneis
letitie laureis.
De fetus magnitudine
atque claritudine
non est tam grandis nacio
de regum ramis ductio
que tuis compar stadijs
in terrenarum varijs.

Tekst ten, zawierający pochwalne wzmianki o osobach i zdarzeniach historycznych, dotyczących dworu kr. Władysława Jagiełły, tworzy analogię do tej samej kategorii średniowiecznych tekstów, znanych z literatury i muzyki (zwłaszcza włoskiej) z przełomu wieku XIV na XV, tekstów komponowanych przez szereg mniej lub więcej wybitnych kompozytorów — jednak nie wyłącznie włoskiego pochodzenia — tych czasów. Dość wspomnieć o takich twórcach, jak J. Ciconia, B. Feragut, Antonius Romanus i inni, których dzieła odnośne mogły być i — jeśli chodzi zwłaszcza o Ciconię, a może Feraguta — najprawdopodobniej były znane Radomskiemu. Mistrzowie ci obierali z zasady formę m o t e t u dla komponowania tekstów tego rodzaju. Stąd ich motety należące do tej kategorii, są przez historyków muzyki nazywane „motetami hołdowniczymi", tworzonymi bądź dla przypodobania się możnym, bądź też nawet na ich zamówienie. Czy „Historigraphi" Radomskiego jest motetem,

czy też balladą [4]), jak na to ostatnie wskazywałby układ głosów, z których głos górny (cantus) jest wokalny (posiadający tekst), zaś głosy niższe (nie posiadające tekstów), tj. tenor i contratenor są instrumentalnymi, to rozstrzygnie analiza poszczególnych głosów i ich zespołów, techniki kompozytorskiej i struktury całości. W każdym razie forma tekstu literackiego nie wskazuje na żadną z form balladowych, posiadających swą specyficzną budowę zwrotkową i kilka rodzajów następstwa rymów, w związku zaś z tym odpowiednią formę muzyczną. Wobec tego analizę naszą skierujemy w stronę form motetowych, z tym że bliski związek wewnętrzny i zewnętrzny, zachodzący na przełomie XIV i XV wieku między motetem a balladą, doprowadził do stworzenia typu mieszanego, który H. Besseler nazwał „motetem balladowym" [5]) Ten właśnie typ mieszany reprezentuje „Historigraphi" Radomskiego, co udowodni analiza formalna.

Poprzedzamy ją uwagami dotyczącymi budowy całości tego utworu. Liczy on (poza drugą, dwutaktową kadencją po pierwszej części) 127 taktów. Rozpada się na trzy części, z których pierwsza część jest powtarzana:

(:**A**:), t. 1—38 — **B**, t. 39—76 — **C**, t. 77—127

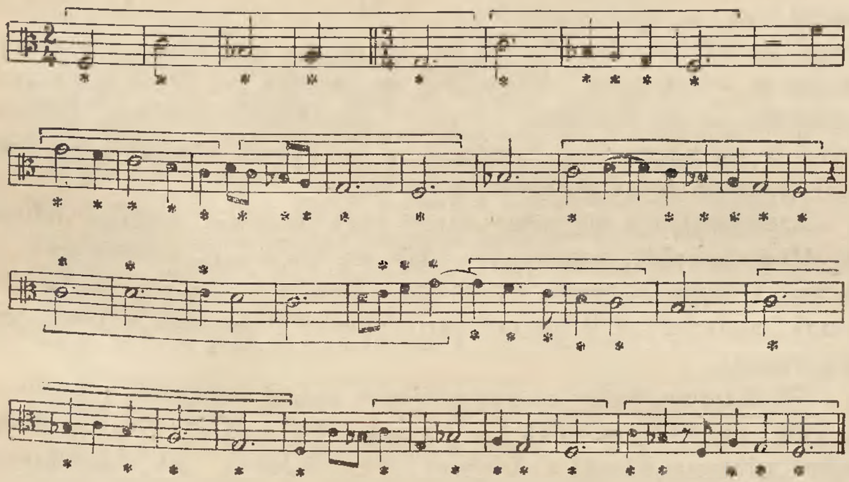
Jak widzimy, dwie pierwsze części (A i B) liczą równo po 38 taktów, część trzecia jest o 13 taktów dłuższa od każdej z poprzednich części.

Zasadniczym zagadnieniem przy rozpatrywaniu formy motetu średniowiecznego jest, jak wiadomo, zagadnienie tenoru, głosu zawierającego cantus firmus (cantus prius factus), na którym zbudowana jest kompozycja jako na nadrzędnej zasadzie, zapewniającej jej jednolitość i utrzymanie związku pomiędzy głosami i częściami kompozycji. Jak Radomski postępuje z konstruowaniem tenoru, to zademonstruje nam przebieg tego głosu w pierwszej części „Historigraphi" (w przykładzie skracam wartości mensuralne do $^1/_4$: brevis równa półnucie):

---

4) Ze względu na połączenie 1 głosu wokalnego z 2 głosami instrumentalnymi.

5) Studien zur Musik des Mittelalters, I, „Archiv f. Musikwiss.", VII 2, str. 235



Tenor w „Historigraphi" nie przedstawia się jako melodia zawierająca wyłącznie największe, przeważnie równe wartości mensuralne i nie jest melodią zaczerpniętą z chorału lub też z jakiejś pieśni (religijnej czy świeckiej). Jest to często wówczas spotykany w motetach „pseudo-cantus prius factus", który — jak się przekonamy — przypomina niektóre inne tenory tego rodzaju, zachodzące w utworach pisanych techniką motetową, ale niekiedy również i balladową. Tenor „Historigraphi" nie jest niczym innym jak tworem melodycznym, powstałym z powtarzania „ośrodka melodycznego", jakim jest kwinta czysta, wypełniona sekundami i stanowiąca wycinek skali lidyjskiej od prymy do kwinty, z tym że w zasadzie zachowany jest zstępujący kierunek interwałów, rzadziej jego odwrócenie. Wycinek ten bywa przenoszony z rejonu trójdźwięku I stopnia do trójdźwięku stopnia V; w ten sposób powstaje cała skala lidyjska, również w kierunku zstępującym. Kwintowa fraza bywa powtarzana stale, jakby wariacyjne ostinato, zmiany zaś wariacyjne polegają na rozszerzaniu frazy przez dodawanie tonów sąsiednich, powtarzanie tonów właściwych frazie, wprowadzanie różnic w rytmicznym i metrycznym położeniu odnośnych tonów, nawet częściowe przestawianie tonów w obrębie powtarzanych fraz; rzadszą jest eliminacja poszczególnych tonów. Pomiędzy te wariacyjnie powtarzane frazy wprowadza kompozytor pozornie inny materiał, będący jednak tylko fragmentarycznym odwróceniem kie-

runku frazy zasadniczej, którą za W. K o r t e'm[6]) nazwałam „ośrodkiem" melodycznym. Mamy tu zatem do czynienia z typowym „tenorem motetowym", który (jak go określił już Fr. L u d w i g[7]) „rozpada się na regularne okresy", wypełniane frazami kwintowymi w rozmiarze 3—5 taktów, a w połączeniu obejmującym całą skalę frazami wypełniającymi 5—7 taktów.

Zatrzymaliśmy się nieco dłużej przy opisowej analizie tenoru w „Historigraphi", ponieważ — jak się niebawem przekonamy — formalne, konstruktywne właściwości tego tenoru zawierają bardzo cenny materiał stylistyczno-porównawczy, uzyskany drogą ścisłej analizy.

W. K o r t e, który po raz pierwszy zbadał dokładnie i systematycznie m o t e t w ł o s k i z początku XV wieku[8]), i to zarówno motet północno-włoski z dziełami J. C i c o n i i, jak i środkowo- i południowo-włoski z dziełami Nicol. Z a c h a r i a s a, zajmując się konstrukcją tenorów we wszystkich dziełach włoskich, stwierdził[9]), że charakterystyczną cechą ich jest „wieloczłonowa melodyczna linia", złożona z krótkich fraz, wytwarzających „izomeliczne krótkie frazowanie", które jest „s p e c j a l n i e w ł o s k ą t e c h n i k ą t e n o r o w ą n a p o c z ą t k u XV wieku", nie zlokalizowaną jednak w obrębie jednej tylko szkoły włoskiej. Wszystkie frazy tak skonstruowanego tenoru są wyprowadzone z frazy zasadniczej, „ośrodka" melodycznego, w drodze p r z e m i a n w a r i a c y j n y c h, zbliżających się lub oddalających od swego wzoru. Jest następnie cechą charakterystyczną tych fraz tenorowych, że ich kierunek jest zazwyczaj z s t ę p u j ą c y; taki tenor składa się niekiedy „ze stale powtarzanego nużącego opadania (fraz ośrodkowych) przez kwintę do oktawy". K o r t e wskazuje[10]) zwłaszcza na tenory dzieł J. C i c o n i i, jako na typowe przykłady takich konstrukcji tenorowych, „w których kryje się trudne do ujęcia racjonalne kryterium budowy", a następnie podaje schemat takiego ośrodka (i jego kombinacji w obrębie oktawy), który — mutatis mutandis — jest identyczny ze schematem w „Historigraphi" Radomskiego. Zau-

---

[6]) Studie zur Geschichte der Musik in Italien im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts, Kassel 1933, str. 23—24 i 85—86

[7]) Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts, „Archiv f. Musikwiss." VII 4, str. 424

[8]) Por. uw. 6

[9]) Por. uw. 6

[10]) L. c.

waża, że przetwarzanie i łączenie takich fraz jest w dziełach C i c o n i i kunsztowne. Niemniej jednak zasługuje na szczególną uwagę tenorowa technika właściwa dziełom Z a c h a r i a s a, przestrzegająca tej samej zasady. Trzy do pięciu tonów (w „Historigraphi" pięć) tworzą frazę wariacyjnie powtarzaną, z zastosowaniem tonów dodatkowych, zamiennych i przejściowych, także pauz i mniejszych wartości nut. Ale ta technika wariacyjna jest ponadto opanowana przez inną jeszcze zasadę: łączenie tych wariacyjnych fraz wytwarza wielkie łuki melodyczne jak w pieśni, rozmiary (ambitus) rozprzestrzeniają się aż do oktawy i obejmują nawet cztery takty, a przy tym są rytmicznie i organicznie rozczłonkowane. Otóż ta charakterystyka tenorów C i c o n i i i Z a c h a r i a s a mogłaby łącznie być b e z ż a d n y c h z m i a n powtórzona odnośnie t e n o r o w e j t e c h n i k i R a d o m s k i e g o w „Historigraphi". Chodziło by tylko raczej o rozstrzygnięcie czy bezpośrednim wzorem Radomskiego był Ciconia, czy też Zacharias. Jest to jednakże w braku wydania wszystkich dzieł Ciconii i Zachariasa zadanie bardzo utrudnione. Najprawdopodobniej działały tu obydwa wzory, może — ze względu na inne dzieła Radomskiego — z przewagą wpływów ze strony dzieł Z a c h a r i a s a[11]). Przekonamy się jednak, że i ten materiał porównawczy nie byłby wystarczający dla przeprowadzenia precyzyjnej krytyki stylu choćby tylko samego „Historigraphi".

Kilka jeszcze uwag uzupełni to, cośmy powiedzieli wyżej odnośnie budowy tenoru w tym utworze. Niekiedy zmiany pierwowzoru w tenorze sięgają dość daleko, jak na to wskazuje nam tenor III części „Historigraphi", jakkolwiek i w nim łatwo dają się wyróżnić frazy kwintowe, łączone niekiedy w szerokie łuki (głównie przez powtarzanie ich części). Kwintowy „ośrodek" melodyczny prawie nie pojawia się w głosie górnym (por. jednak t. 13—15, 36—38, 66—67, 72), ponieważ głos ten zachowuje znaczną niezależność od tenoru. Dopiero na samym końcu fraza kwintowa występuje jakby ostentacyjnie w t. 121—124, rozszerzona do oktawy i w t. 124 równocześnie z frazą kwintową w tenorze, inaczej rytmizowaną i zawierającą nuty dodatkowe oraz powtórzenia.

H. B e s s e l e r rozróżnia[12]) trzy rodzaje motetu balladowego: a n g i e l s k i, f r a n c u s k i i w ł o s k i, zauważając, że charakterystyczną cechą tego ostatniego jest „przeniknięcie wokalno-instru-

---

[11]) Rkp. 52 i 378 zawierają kilka dzieł Zachariasa.

[12]) Studien z. Musik d. Mittelalters, „Archiv f. M-W.", VII, 2, str. 235

mentalnego kompleksu głosów małymi imitacjami". W. Korte zaś pisze[13]) wprost o północno-włoskiej, w szczególności zaś „weneckiej technice („Arbeit“) małych szeregów imitacyjnych („ineinandergehängte Imitationen“)“. Szczegółowo zajmuje się techniką imitacyjną zwłaszcza Ciconii i innych włoskich kompozytorów I ćwierci XV wieku.

„Historigraphi“ Radomskiego zawiera imitacje we wszystkich trzech częściach, najwięcej w I, najmniej w II części. Zachodzą one nie wyłącznie między skrajnymi głosami (konstrukcyjnie najważniejszymi), lecz przeważnie między wszystkimi głosami, choć kontratenor niekiedy w imitacji udziału nie bierze. Te imitacje nie są nigdy dokładne, ponieważ głosy imitujące zmieniają wartości nut (nie brak nawet pewnego rodzaju augmentacji), dodają lub wyłączają niektóre nuty, ograniczają się niekiedy tylko do początkowych nut wzoru. Ponadto głosy wchodzą imitacyjnie rzadko w równych (tych samych) odstępach, gdy imitacja jest trzygłosowa; odbywają się zaś te imitacje w interwałach prymy, oktawy, kwinty, a nawet sekundy (t. 66—67). Nie zawsze frazy imitowane i imitujące są poprzedzone pauzami lub innego rodzaju cezurami od poprzedzającej je części głosów (odcinków). Tyle można — na razie najogólniej — powiedzieć o technice imitacyjnej Radomskiego w „Historigraphi“, dodając — ze względu na ówczesną technikę — jeszcze to tylko, że nie zachodzi tu połączenie imitacji z progresją, ponieważ każda imitacja jest jednorazowa.

Jakkolwiek już sam fakt „przeniknięcia“ utworu Radomskiego małymi imitacjami wystarczyłby do wskazania na wpływy włoskie w tej kompozycji, będącej motetem balladowym, to jednak kwestią tą zająć się musimy nieco szczegółowiej, ponieważ złączone są z nią inne jeszcze momenty stylistyczne, wchodzące bezpośrednio w zagadnienie formy. W porównaniu z rodzajem techniki imitacyjnej Ciconii, tak jak ją szczegółowo formułuje Korte[14]), wykazuje technika Radomskiego w „Historigraphi“ daleko idące różnice. Motywy imitacyjne Radomskiego są dłuższe i nie są pauzowane obustronnie jak u Ciconii. W imitowaniu nie zachodzi ścisłość powtórzenia motywu. Interwały wejść imitacyjnych nie ograniczają się do prymy (p. wyżej), jak u Ciconii. Nie zachodzą też szeregi imitacyjne, większe imitacyjne grupy złożone z szeregu

---

13) Op. cit. str. 25 i n., 83, passim.

14) Op. cit. str. 25—27

członów imitacyjnych w połączeniu niekiedy z progresją. A w ogóle rodzaj techniki imitacyjnej w „Historigraphi" nie może być nazwany „wyrafinowaną, drobiazgową robotą", jak się wyraża W. Korte[15]) o technice Ciconii. Brak również dłuższego ustępu imitacyjnego na końcu „Historigraphi", jakim kończyły się dość często włoskie „motety hołdownicze" (Ciconia, Zacharias i inni). Brak wreszcie wstępnego ustępu imitacyjnego, rozpoczynającego bardzo często włoskie „motety hołdownicze" (Ciconia, Zacharias i inni). „Historigraphi" datuje się z roku 1426, a więc z czasu, gdy twórczość Ciconii, zm. po r. 1411 należała już do przeszłości. Szereg kompozytorów włoskich, tworzących po Ciconii (np. Ant. Romanus, Antonius de Civitate Austr., Christophorus de Monte, Matteo de Brixia, Dom. Vala, A. de Ructis, Rand. Romanus, Micinella, D. Luca) często już zarzucał te typowe w motetach Ciconii „szeregi (grupy) imitacyjne" i rzadko już zamieszczał w motetach wstępne ustępy imitacyjne, jak to wykazał W. Korte[16]). W ich więc ślady wstępuje Radomski w „Historigraphi". Niestety brak wydania motetów tych twórców nie pozwala również na przeprowadzenie wszechstronnej, porównawczej krytyki stylu.

W sumie zatem możemy jednak orzec, że na Radomskiego działały zarówno wcześniejsze jak i późniejsze wpływy, zarówno Ciconia i Zacharias jak i ich włoscy następcy, oczywiście następcy bezpośredni, z czasów zmierzchu włoskiej „ars nova". Uzasadnione przeto w całej pełni jest zdanie Fr. Ludwiga[17]) o Radomskim jako zaznajomionym z „najpostępowszą techniką" („fortschrittlichste Technik") — także w zakresie form.

ROZDZIAŁ II

Utwór bez tekstu[1])

W rękopisach XIV i XV wieku znajdujemy niekiedy utwory nie posiadające tekstów. Jeśli zważymy, że niektóre z nich w jednych

15) Tamże, str. 28

16) Tamże, str. 30, 40 i 88—89

17) Die mehrstimmige Messe d. 14. Jahrhunderts, „Archiv f. Musikwissenschaft", VII, str. 430

1) Utworem tym zajmuje się Z. Jachimecki w swych pracach, które wymieniam we Wstępie niniejszej pracy, uw. 7. W tym rozdziale uwzględniam tylko najnowszą pracę tego autora pt. Muzyka polska w rozwoju historycznym, tom I, cz. I, Kraków 1948, cytując z niej wyjątki w toku tego rozdziału.

rękopisach są zanotowane bez tekstów, w innych zaś teksty posiadają, to uznamy, że sam fakt braku tekstu w odnośnym rękopisie nie decyduje o tym, czy dany utwór jest instrumentalny. Rękopisy polskie XV wieku nie stanowią wyjątku wśród rękopisów średniowiecznych, gdyż i one zawierają niekiedy utwory wielogłosowe bez tekstu, zarówno rkp. 52 jak rkp. 378. W rkp. 378 znajduje się na k. 23^{v}—24^{r} kompozycja, która nie zawiera tekstu ani też żadnych zewnętrznych cech, które by wskazywały na to czy jest wokalną, czy instrumentalną, świecką czy religijną. Nie dość ostrożne ustosunkowanie się do zagadnienia tego rodzaju i niewykorzystanie nowszych i najnowszych badań nad muzyką wielogłosową późnego średniowiecza i jej niełatwych problemów skierowało by może do uznania tego utworu za instrumentalny, tak jak się to stało z utworem bez tekstu, którym się obecnie zajmiemy. Ale wspomniany wyżej utwór z rkp. 378 umieszczony jest również w rkp. 52 i posiada tekst mszalny, „Et in terra" (k. 200—201), z nazwiskiem kompozytora, Mikołaja Radomskiego. Oznaczenie czy jakiś utwór beztekstowy w rękopisie średniowiecznym jest instrumentalnym, czy nim nie jest, może nastąpić tylko w drodze dokładnej analizy zewnętrznych i wewnętrznych cech jego i rękopisu, w którym się znajduje. Ostatnie półwiecze muzykologii historycznej przyniosło z sobą szereg precyzyjnych metod badawczych, z pomocą których — o ile się je opanuje — łatwiejszym jest już przystąpienie do rozwiązywania nawet trudniejszych zagadnień (bez potrzeby udziału czynnika subiektywnego), w jakie muzyka wielogłosowa średniowiecza obfituje.

Utwór bez tekstu w rkp. 52, k. 185^{v}, będący utworem Mikołaja Radomskiego, uznał Z. J a c h i m e c k i za instrumentalny i nazwał go w szeregu swych dawniejszych i nowszych prac [2]) „symfonią średniowieczną". Szereg jednakże cech stylistycznych tego utworu przemawia przeciw temu twierdzeniu [3]). Uznaję nadal, że brak tekstu w omawianym utworze jest sprawą pisarza rękopisu, a n i e kompozytora, czyli że kompozycja ta w postaci jaką jej pierwotnie nadał kompozytor, posiadała t e k s t, opuszczony w rkp. 52 przez kopistę z jakiegokolwiek powodu (przeoczenie, zaniedbanie itp.), że zatem kompozycja ta n i e j e s t i n s t r u m e n t a l n ą, lecz w o k a l n o - i n s t r u m e n t a l n ą.

[2]) Por. uw. 1

[3]) Wątpliwości przeciw poglądom Z. Jachimeckiego na utwór beztekstowy wyraziłam już w swej niedrukowanej pracy doktorskiej o rękopisie 52 (Lwów 1926).

Kwestia ta mogłaby nas nie zajmować szerzej, szczegółowiej i nie wymagałaby przeprowadzenia szeregu dowodów negatywnych, gdybyśmy oparli się już tylko o wyczerpującą pracę L. Schrade'go: „Die handschriftliche Ueberlieferung der aeltesten Instrumentalmusik" (1931) [4]), zajmującą się wszystkimi zabytkami muzyki instrumentalnej, średniowiecznej od XIII do końca XV wieku. Badania tego autora, najwybitniejszego badacza tej muzyki, nie znają ani z XIV, ani z XV wieku żadnej „symfonii", żadnej formy instrumentalnej, która by tworzyła nawet odległą analogię do beztekstowego utworu w rkp. 52. Ponieważ jednak ostatnie badania, a więc i Schrade'go, prawdopodobnie nie są znane wszystkim badaczom naszej muzyki średniowiecznej, przeto w zastosowaniu zwykłych metod muzykologii historycznej [5]), zajmiemy się naprzód rozpatrzeniem kryteriów zewnętrznych, odnoszących się do układu rękopisu i do paleograficznych cech samego utworu, zanim nas zajmą cechy wewnętrzne. Wskazane tutaj cechy zewnętrzne nie mają w tym zagadnieniu bynajmniej znaczenia „drobnych szczegółów natury zewnętrznej rękopisu" (jak twierdzi Z. Jachimecki), jak się zaraz przekonamy.

Rękopis 52 nie jest wprawdzie ułożony z wzorową systematycznością, właściwą szeregowi słynnych średniowiecznych rękopisów francuskich, angielskich lub włoskich (mowa o rękopisach z I połowy XV wieku), ale mimo to rękopisowi temu nie jest obce ugrupowanie zawartych w nim utworów według rodzajów tekstów i form. To, co H. Besseler (najwybitniejszy z dzisiejszych muzykologów-mediewistów) pisze [6]) o „dobrych rękopisach" (zwłaszcza włoskich) tych czasów, że oddzielają od siebie motety z jednej, zaś „hymny i magnifikaty" z drugiej strony, można w dość znacznej mierze zastosować i do rkp. 52, w którym oddzielone są utwory mszalne od innych, i to właśnie hymnów i magnifikatu. I tak od k. 180^r do 187^r zajmuje miejsce zwarta grupa utworów posiadających teksty nie-mszalne (hymny i Magnificat), zaś od k. 187^v do 202^r grupa utworów z tekstami mszalnymi. W tej pierwszej grupie znajduje się właśnie utwór bez tekstu. Dla rozpoznania rodzaju tego ostatniego oraz jego formy, pierwszą (w systematycznym badaniu) wskazówką jest wskazanie miejsca, które

---

4) Lahr-Baden 1931

5) Guido Adler, Methode der Musikgeschichte, Leipzig 1909

6) Archiv für Musikwissenschaft. VII 2, str. 235

w tej grupie zajmuje utwór bez tekstu. Kolejność kompozycji, tę grupę tworzących, jest następująca:

1. Salve tronus trinitatis
2. Nitor inclite claredinis
3. Breve regnum erigitur
4. Magnificat
5. Virginem mirae pulchritudinis
6. Ave mater summi nati
7. Postaris in praesepio
8. U t w ó r b e z t e k s t u
9. Pastor gregis egregius
10. Ave mater o Maria
11. Cristicolis fecunditas

W tej grupie, będącej — jak widzimy — grupą z w a r t ą, dziesięć utworów posiada teksty hymniczne, tak że uznanie wszystkich tę grupę stanowiących utworów za wokalne, wzgl. wokalno-instrumentalne, a wśród nich i utworu bez tekstu, byłoby już z tego powodu nawet bez zbadania utworu beztekstowego najbliższym prawdopodobieństwem. Utwór ten bowiem nie znajduje się a n i p r z e d tą grupą, ani po n i e j, nie jest zatem izolowany, lecz stanowi część zwartej grupy. Ale są inne jeszcze cechy zewnętrzne, które przemawiają za wspólnotą utworu beztekstowego z innymi utworami do tej grupy należącymi, cechy wspólne i identyczne.

Są to fragmenty poszczególnych głosów, które, złożone z kilku nut, oddzielonych jako grupki od reszty nut kreskami przeciągniętymi przez cały system 5-liniowy, miewają niekiedy dodany napis: „c l a u s u l a". Te napisy, „clausulae", znajdujemy w następujących utworach tej grupy: „Virginem mirae pulchritudinis", „Ave mater summi nati", „Pastor gregis egregius" (poza grupą także w „Historigraphi" i w „Maria en mitissima"). Stwierdzenie tej wspólnej cechy posuwa więc naprzód sprawę rozpoznania rodzaju utworu beztekstowego, tym bardziej, że stwierdzenie to dotyczy utworów tej samej grupy w tym samym rękopisie. Dodać ponadto należy, że zarówno w utworze beztekstowym jak w kilku innych tekstowanych wymienionych utworach, „clausulae" te znajdują się na k o ń c u i c i p i e r w s z e j c z ę ś c i. I tu zatem zachodzi wyraźny moment odpowiedniości i identyczności zjawisk zewnętrznych, sięgających jednak już w w e w n ę t r z n e cechy tych utworów, w ich f o r m ę

Zagadnienie formy jest w tym wypadku — jak zupełnie słusznie zaznacza Z. Jachimecki [7]) — „najbardziej przekonywającym szczegółem (!)“, jakkolwiek, jak się przekonamy, nie „przemawiającym za instrumentalnym rodzajem kompozycji“, tj. utworu beztekstowego. Łączy się to właśnie z kwestią „clausul“.

„Clausulae“, tj. w powyżej omówionych przypadkach kadencje podwójne, są zjawiskiem właściwym średniowiecznej muzyce wokalnej, wzgl. wokalno-instrumentalnej. Ich istnienie w danym utworze pozostaje w ścisłym związku z tym, że zawierający je utwór posiada tekst, jak to już przed niemal półwieczem wykazały badania największego z mediewistów muzycznych w nowszych czasach, Fr. Ludwig'a [8]), nie mówiąc już o poprzedzających je edycjach teoretycznych źródeł średniowiecznych [9]), w których znajdujemy objaśnienia „clausul“ i terminów takich jak „apertum-clausum“ (franc. „vert-clos“, wł. „vertochiuso“) dla oznaczenia kadencji podwójnych, wraz z wyszczególnieniem form, które te podwójne kadencje stosują. Są to wyłącznie wokalne lub wokalno-instrumentalne formy. Nie będziemy tu cytowali wszystkich źródeł teoretycznych średniowiecza, które zajmują się kwestią „clausul“ i odnośnych form, ograniczymy się do źródła mającego tu największe znaczenie dla nas, ze względu na czas, z którego pochodzi i ze względu również na jego włoskie pochodzenie. Źródłem tym jest traktat pt. „Tractatus cantus mensurabilis“ Aegidiusa de Murino [10]), pochodzący z końca XIV lub początku XV wieku. Z tego, co Aegidius pisze o formach posiadających — tak właśnie jak utwór beztekstowy z rkp. 52 — klauzulę podwójną „apertum-clausum“ po I części ich formy, zaś „clausum“ w jej zakończeniu, cytuję jedno miejsce:

„Isto modo debet fieri ballada simplex: in primo fac apertum et clausum et ultimo fac clausum solummodo“.

---

[7]) Op. cit. str. 69

[8]) Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, „Sammelbaender der Internationalen Musikgesellschaft“, Leipzig 1902, IV 1, str. 39—41

[9]) Edm. H. Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi, 1864—1875 (anastat. przedruk 1908), 4 tomy, zwłaszcza tom III, z którego cytaty zawiera praca H. Riemanna, Geschichte der Musiktheorie, Leipzig 1898 (2 wyd 1920).

[10]) Coussemaker, tom III, str. 128

(Inne uwagi Aegidiusa dotyczą form, które stosują podwójne kadencje, inaczej niż to widzimy w utworze beztekstowym i w balladzie pojedynczej, tak jak ją, tj. balladę pojedynczą, formułuje Aegidius).

Już z tego, co powiedzieliśmy dotychczas wynika jasno, że utwór beztekstowy w rkp. 52 odpowiada najzupełniej formie b a l l a d y (pojedynczej). Ale na tym jeszcze nie można skończyć rozważań prowadzących do rozpoznania formy tego utworu.)

Formom „artis novae" (XIV i XV wieku) we Francji i Włoszech poświęcił osobną pracę Marius S c h n e i d e r [11]), który dzieli te formy na następujące 4 rodzaje: 1. „durchkomponierte Formen", 2.„repetierende F.", 3. „strophische F.", 4. „Kanon-F.". Do drugiej kategorii tych form należą według tej systematyki: rondeau, virelai (chanson baladée) i ballada (zarówno francuska jak włoska). Utwór beztekstowy w rkp. 52 jest oczywiście formą repetycyjną bez znamion ronda lub virelai, natomiast posiada cechy formy b a l l a d y, której „muzyczną formę A—B—A rozbudowała najszerzej — jak pisze M. Schneider [12]) — włoska ballata".

Schemat formalny utworu beztekstowego w rkp. 52 jest następujący (clausula podwójna po I części) [13]):

(:**A**:), t. 1—36 — **B**, t. 37—60 — **A'**, t. 61—81

W ten sposób zbliżyliśmy się jeszcze bardziej do rozpoznania i oznaczenia formy utworu beztekstowego, nie wyczerpawszy jednak kryteriów stylistycznych odnośnie tej kwestii. Za formą ballady przemawiają jeszcze inne cechy tego utworu. I tak przede wszystkim głos górny (cantus) jest w rękopisie n i e n a z w a n y, podobnie jak w ówczesnych b a l l a d a c h; głos środkowy jest nazwany kontratenorem, głos dolny tenorem, przy czym obydwa te głosy posiadają identyczne klucze, jak to widzimy w utworach 3-głosowych rkp. 52 z górnym głosem tekstowanym i dwoma dolnymi instrumentalnymi. Zespół tego rodzaju jest typowym dla b a l l a d y. (Że utwór ten nie jest np. motetem balladowym, na to wskazuje fakt, że jego część II nie posiada w tenorze identycznej melodii, wzgl. tzw. ośrodka melodycznego z melodią tenoru z I części, w przeciwieństwie do tego

[11]) Die ars nova des XIV Jahrhunderts in Frankreich und Italien, Berlin 1930, str. 39, 44—50

[12]) Op. cit. str. 46

[13]) S c h n e i d e r podaje (op. cit.) szereg przykładów z ballad włoskich, posiadających formę **A—B—A'**.

stanu rzeczy jaki widzimy w „Historigraphi“ [14]). Część III polega na powtórzeniu części I z wyeliminowaniem jej taktów 5—18 i dodaniem małego zakończenia).

W ten sposób ustaliliśmy, że utwór beztekstowy w rkp. 52 posiada formę ballady, która była średniowieczną formą wokalno-instrumentalną. Niezrozumiałym przeto jest twierdzenie wyżej cytowanego autora, że „forma ta (tj. forma utworu beztekstowego), której zastosowania nie znajdujemy w nader(!) licznych kompozycjach współczesnych wciągniętych do porównania, jest jedynym(!) znanym przykładem cyklicznej(?), wiązanej formy w muzyce XV wieku“ [15]). Termin „cykliczna“ odnosić się może tylko do formy będącej cyklem samodzielnych lub względnie samodzielnych ustępów. Utwór beztekstowy zaś posiada formę: **A—B—A‘** jak to wykazałam wyżej. Nazwanie części **B** kontrastującą, byłoby przeniesieniem pojęć muzyki późniejszej do muzyki średniowiecznej.

Wobec tego, że co do niższych głosów jako instrumentalnych nie ma żadnych sprzeczności w poglądach, przeto „pozostaje tylko wyjaśnienie roli głosu najwyższego“. Wprawdzie z chwilą, gdy ustaliliśmy rodzaj formy beztekstowej kompozycji, „rola głosu najwyższego“ stała się eo ipso jasną, zwłaszcza, że „najbardziej przekonywującym szczegółem(!) (...) jest jej forma“, to jednak zatrzymamy się jeszcze przy niektórych twierdzeniach wyżej cytowanego autora. Chodzi o kwestię tekstu. W ostatniej jego pracy czytamy, że w utworze beztekstowym znajdują się „odcinki mające różną ilość taktów (4, 4, 7, 3, 5, 8, 2, 3)“, co istotnie odpowiada rzeczywistości. Czytamy jednak dalej: „Sam już ten fakt wyklucza możność użycia w tej (tj. I) części tekstu, jakąż bowiem mogłaby być budowa strofki, jak ukształtowane wiersze, żeby mogły odpowiedzieć takim odcinkom“? [16]) — Kwestię tę jednak dawno już wyjaśniły badania Fr. Ludwiga i F. Gennricha, zwłaszcza te, które

---

[14]) Podobne są wprawdzie niektóre frazy, lecz tylko ze względu na ich kadencjonujący charakter o kierunku zstępującym (por. cz. I takt 4—8 i cz. II, t. 41—44; cz. I, t. 34—36 i cz. II, t. 53—57).

[15]) Op. cit. str. 70

[16]) Tamże

dotyczą formalnego stosunku tekstu do muzyki w — balladzie francuskiej i łacińskiej, w których budowa wiersza nie zawsze, a nawet bardzo często nie posiada wpływu na budowę fraz muzycznych i ich rozmiary. Forma zaś utworu beztekstowego jest właśnie formą balladową. — Wreszcie określa autor wyżej cytowany melodykę głosu najwyższego w utworze beztekstowym słowami: „typowo instrumentalna melika, zarówno głosu najwyższego jak głosów niższych i faktura motywiczna w głosie najwyższym i najniższym, w których ku końcowi I części przychodzi łańcuch progresyj“ [17]). Raczej należało by wskazać, na czym polega „instrumentalna melika“, ale autor nie zajmuje się tą kwestią. Oczywiście ani „faktura motywiczna“, ani „progresje“ nie stanowią o instrumentalnym charakterze głosu najwyższego, ponieważ widzimy je i w utworach wokalnych i wokalno-instrumentalnych, którymi się w tej pracy zajmuję. Nie zatrzymamy się także przy „szczodrze w utworze (beztekstowym) rozsianych synkopach i przesunięciu akcentów zwłaszcza w głosie najwyższym [18]), bo i te cechy należą do tekstowanych głosów w balladach, a także w utworach mszalnych choćby w rkp. 52 i 378. I „rytm parzysty“ w utworze beztekstowym nie decyduje o jego instrumentalnym charakterze; czy zaś kompozytor, stosując ten rytm, „pragnął podkreślić jego odrębność od tamtych (tj. innych swoich) utworów“, na to nie posiadamy żadnych dowodów rzeczowych.

Skoro stwierdziliśmy, że beztekstowy utwór z rkp. 52 posiada jako forma m u z y c z n a wszystkie cechy b a l l a d y, a więc formy w o k a l n o - i n s t r u m e n t a l n e j, to najbliższym naszym zadaniem byłoby rozstrzygnąć czy styl tego utworu odpowiada francuskiej, czy późniejszej włoskiej formie ballady, w uwzględnieniu faktu, że — jak to stwierdził już Fr. L u d w i g [19]) — ballada francuska była „aż do czasów Dufay‘a główną formą świeckiej wielogłosowości“ i wywierała także po r. 1400 silny wpływ na balladę włoską, że wreszcie także do muzyki kościelnej wzgl. religijnej wprowadzano francuską formę ballady [20]), a wpływ jej sięgał —

---

17) Tamże, str. 71

18) Tamże, str. 69

19) „Sammelbaende der Internationalen Musikgesellschaft“, IV 1, str. 36, 60, 64 oraz w G. A d l e r a Handbuch der Musikgeschichte, 2. wyd., str. 277—279

20) Fr. L u d w i g, loco cit.

według W. K o r t e'g o [21]) — i do południowo-włoskiej muzyki. Formalne, ale i techniczne cechy francuskie i włoskie już wówczas bardzo często się wzajemnie przenikały [22]). Formy pochodzenia francuskiego — w tym wypadku ballada w pierwszym rzędzie — wchłaniały w siebie właściwości stylu i techniki włoskiej. Widoczne to jest również w utworze beztekstowym z rkp. 52.

Francuską cechą jego jest zespół głosowy: wokalny głos górny i dwa instrumentalne głosy dolne, posiadające identyczne klucze. Wglądnięcie jednak w budowę tego utworu wykaże czy odpowiada ona francuskim, czy włoskim cechom stylistycznym.

Utwór beztekstowy posiada formę zbudowaną — jak to już wyżej wykazałam — prawie symetrycznie, co można uznać za jedną z cech francuskich [23]), jakkolwiek cechę tę przejęły i włoskie formy tego czasu. W obrębie większych symetrii widoczne jest zupełnie wyraźnie rozczłonkowanie na małe frazy przy pomocy pauz lub (i) kadencyj w jednym głosie (jak we franc. balladach) lub we wszystkich głosach.

Oto schemat całości:

PARS I (A):	t. 1— 8, 9—15, 16—18	:18 t.	36 t.
	19—23, 24—33, 34—36	:18 t.	
PARS II (B):	t. 37—44, 45—52, 53—58, 59—60	:24 t.	
PARS III (A'):	t. 61—68, 69—78, 79—81	:21 t.	

Odcinki rozpadają się na 2-, 3-, 4- i 5-taktowe frazy, dające się łatwo oddzielić od siebie. Ta drobnocząstkowość formalnej struktury wskazuje dobitnie i jednoznacznie na wpływy tej muzyki ówczesnej, w której stanowiła jedną z najtypowszych cech. Mowa jest o muzyce w ł o s k i e j [24]). Także i dłuższe symetrie wskazują na te same cechy. Najtypowszą pod tym względem jest część I i III.

---

21) Studie zur Musik in Italien im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts, Kassel 1933, str. 84.

22) H. B e s s e l e r, Studien zur Musik der Mittelalters, I, „Archiv fuer Musikwissenschaft" VII 2, str. 228.

23) R. v. F i c k e r, Die fruehen Messkompositionen der Trienter Codices, „Studien zur Musikwissenschaft", XI, Wien 1924, str. 19.

24) W. K o r t e, op. cit. str. 18, 27—28, 34

w których takty 24—31, wzgl. 69—76 zawierają trójczłonową rytmiczno-motywiczną progresję we wszystkich głosach, tak często spotykaną w ówczesnej muzyce włoskiej. Można zauważyć też w przebiegu melodycznym pewien — mimo „włoskiej płynności" — „niepokój" właściwy muzyce francuskiej, a wspomagany dość licznymi synkopami (t. 11—13, 25—31, 37—39, 65—67, 69—75). Ale jest to tylko — aby powtórzyć za Fr. Ludwigiem[25]) — „słabe odbicie tego, co czynili Francuzi na tym polu". Rytmicznych bowiem zawikłań nie znajdujemy. Przeciwnie — panuje typowo włoska przejrzystość rytmiczna, a włoskim jest też sposób posługiwania się rytmiką uzupełniającą[26]). Brak jedynie zastosowania imitacyj, jednej ze stylistycznych cech ówczesnej muzyki włoskiej, aby pod tym względem beztekstowy utwór mógł stanowić odpowiednik do innych utworów Radomskiego.

Niestety, ilość dotychczasowych wydawnictw ballad francuskich i włoskich z tekstami łacińskimi z okresu, w którym panowała żywa wymiana wartości stylistycznych pomiędzy francuską a włoską muzyką między r. 1400 a 1425 wzgl. 1430, a zarazem ilość fotokopii z ówczesnych rękopisów włoskich, jakimi rozporządzałam przy pisaniu tej pracy, jest tak znikomo mała, że nie może stanowić żadnej niemal podstawy do uzyskania innych jeszcze, niż wyżej podane, wniosków w drodze porównawczej odnośnie związków Mikołaja Radomskiego z muzyką francuską i włoską. Ograniczyłam się przeto do wniosków ogólniejszych, opartych na właściwościach ówczesnej muzyki romańskiej.

Utwór beztekstowy w rkp. 52 posiada — jak udowodniłam — cechy formy wokalno-instrumentalnej, i to ballady w postaci późniejszej, właściwej balladzie z I ćwierci XV wieku. Ze względu zaś na to, że utwór ten jest w rkp. 52 wpisany do zwartej grupy utworów wokalnych wzgl. wokalno-instrumentalnych, posiadających teksty treści hymnicznej, przyjmuję, że jego tekst należał do tej samej kategorii tekstów.

Techniką polifoniczną utworu beztekstowego zajmę się w II części tej pracy („Kontrapunkt M. Radomskiego").

---

25) „Sammelbaende der Internationalen Musikgesellschaft", IV, str. 47
26) W. Korte, op. cit. 28

ROZDZIAŁ III

Magnificat[1])

Utwór ten jest z pozostałych po Radomskim dzieł kościelnych jedynym, który nie dotyczy Ordinarii Missae, a zarazem jest drugim opracowaniem wielogłosowym tekstu Magnificat w zabytkach polskich z I połowy XV wieku[2]). Już z tego powodu znaczenie jego jest w dawniejszej historii muzyki polskiej szczególne, a nabiera ono jeszcze większej wagi ze względu na to, że styl niektórych jego ustępów zajmować będzie w rozwoju średniowiecznej polifonii w Polsce odrębne miejsce tak długo, jak długo nie nastąpi odkrycie innych podobnych zabytków pochodzenia polskiego. Mowa o stylu opartym na technice fauxbourdonowej.

Wreszcie ta jego odrębność w stosunku do innych dzieł Radomskiego rozszerza znacznie nasze pojęcia o jego indywidualnym stylu

---

1) Tym utworem zajmuje się Z. Jachimecki w kilku pracach, z których dwie dawniejsze (Historia muzyki polskiej, 1920 i Muzyka polska w epoce Piastów i Jagiellonów, 1928) zawierają błędne sądy, którymi tutaj zajmować się nie mamy powodu, np. ujemną oceną Magnificatu, albo określeniem stylu tego utworu („pośredni rodzaj między organalnym conductus a najprostszym typem motetu", „prymitywność kompozycji" itp.). W pracy pt. Muzyka polska w rozwoju hist., t. I, cz. I, 1948, wskazuje autor na to, że Radomski „w układzie versetów trzymał się wzorów, jakie w czasach tych uznawano za godne do naśladowania i stosowano w zakresie kompozycji tej formy liturgicznej", co już a prori nie może ulegać żadnej wątpliwości; Radomski „wiąże się bezpośrednio z chorałem, przejmując jego intonacje, jego kadencje środkowe i zwroty końcowe versetów, wzgl. tworząc melizmaty w granicach(?) rozpiętości śpiewu liturgicznego"; „głosy instrumentalne postępują w znacznej mierze w rytmicznym uzgodnieniu z melodią śpiewu, rzadziej tylko odchylając się od tej normy"; „w dwóch(?) ustępach niższy głos instrumentalny postępuje w myśl wypisanej wskazówki „per berdunum itd.", „interesującą rzeczą jest porównanie tej kompozycji — na przykład — z później(?) od niej napisanym Magnificat (szóstego tonu) (...) Wilh. Dufay'a, celem stwierdzenia zachodzących między nimi równoległości w układzie znacznej części epizodów(?!) w obu utworach". Autor jednak nie przeprowadził porównania, które wraz ze skorzystaniem z nowszej literatury naukowej musiało by doprowadzić do pewnych wniosków. Nie zajmuje się również techniką kompozytorską ani formą i konstrukcją Magnificatu Radomskiego i nie podaje też uwag, wynikających z porównawczej krytyki stylu.

2) Anonimowo wpisany Magnificat w rkp. 52, k. 186—187. (Zajmuję się nim w pracy pt. Do historii wielogłosowego Magnificat w Polsce, „Kwartalnik muzyczny", Warszawa 1930, z. IX, str. 6—9).

3*

i o jego stosunkach do muzyki wielogłosowej zachodniej, przyczyniając się w pewnym stopniu do choćby aproksymatywnego określenia czasu, w którym te stosunki mogły wpłynąć na styl Radomskiego i może jeszcze innych kompozytorów polskich tego czasu.

Już we wstępie do tej pracy wspominałam, że Magnificat Radomskiego jest zachowany f r a g m e n t a r y c z n i e: brakuje bowiem tekstu i opracowania muzycznego zakończenia, tj. XII ustępu. Uzupełnienie tego braku nie przedstawia jednak żadnej trudności ani wątpliwości, jak się o tym przekonamy przy określeniu b u d o w y tego utworu, mieszczącej już w sobie wskazówkę rozwiązania tej zupełnie nieproblematycznej kwestii.

Problematem natomiast jest — mimo obecnego stanu badań nad muzyką średniowiecza — czy kopista wpisując t e k s t tylko w najwyższym głosie, dyskancie, był w zgodzie z kompozytorem, czy też z własnej woli tekstu w niższych głosach nie wpisał, wzgl. tego za konieczne z jakichkolwiek powodów nie uznawał. Odpowiedź na to czy Magnificat Radomskiego jest utworem w całości wyłącznie wokalnym, czy wyłącznie instrumentalnym, czy nawet w jednych ustępach tylko wokalnym, w innych zaś wokalno-instrumentalnym, może nastąpić tylko po dokonaniu dokładnej analizy, dotyczącej struktury melodycznej i stosunku do tekstu we wszystkich głosach. Problemat ten w świetle praktyki wykonawczej XV wieku byłby poniekąd obojętny, ponieważ według niej byłoby zupełnie możliwe wykonanie Magnificatu Radomskiego przez dyskant wokalny i przez tenor i kontratenor instrumentalny, zwłaszcza że posiadamy dowody na to, iż Magnificaty wykonywano wówczas przez zespoły wokalno-instrumentalne, o czym jeszcze będzie mowa. Tu jednak chodzi o to, jakie cechy tego utworu przemawiają za jego wyłącznie wokalnym, a jakie za wokalno-instrumentalnym ustrojem, w tej zatem postaci, jaką to dzieło otrzymało z inwencji kompozytora.

Poddamy zatem analizie wszystkie głosy Magnificatu, zaczynając od dyskantu, jako jedynego głosu, który zawiera tekst i który wobec tego jest głosem wokalnym. (W XV wieku nie zawsze podpisanie tekstu w jakimś głosie dowodziło jego wokalnego charakteru). Perypetie tego głosu w toku utworu mają związek z zagadnieniem formy.

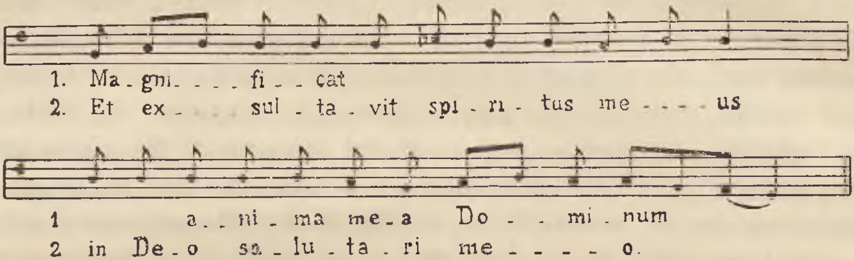
Wszystkie ustępy Magnificatu są oparte na melodycznym materiale chorału, który z reguły jest wyzyskany w głosie najwyższym (dyskancie). Nie jest to jednak „kantyk w szóstym tonie“, lecz Magnificat primi toni[3]), jak na to mogła już wskazać ostatnia kadencja na tonie **d** i stosownie do tego dorycka tonacja utworu Radomskiego, jego opracowania. Wszystkie też kadencje końcowe są doryckie, pojemność zaś wszystkich głosów wskazuje na tonus authenticus bez wyjątku, z zastosowaniem tonus plusquamperfectus (I: **h—d**“; **II: d—f**'; **III: d—f**'). Początkowe współbrzmienia w ust. I, II, VI, VIII, IX i X są oparte na **d** (prawdopodobnie i brakujący ustęp końcowy XII), a tylko inne ustępy zaczynają się współbrzmieniem na **f**, ponieważ I część melodii chorałowej może być interpretowana jako lidyjska. Zastosowanie harmonii lidyjskich pomiędzy doryckimi wprowadza czynnik urozmaicenia o charakterze wariacyjnym, mającym w Magnificat pewne znaczenie, jak się jeszcze przekonamy. Podkreślona jest dostatecznie dorycka finalis i repercussa oraz medianta (**d - f - a**).

Jako kompozycja przeznaczona dla aktu liturgicznego, wymagał Magnificat zastosowania melodii chorału, podobnie jak to widzimy w dziełach wielkich i największych twórców XV i XVI wieku, przez co dzieła te nie tracą swej wielkiej wartości w porównaniu z innymi, które chorałowym materiałem nie posługują się, ani też w zestawieniu z nimi nie posiadają „najmniej znamion artystycznych“. Ich artyzm bowiem polega na tym, jak kompozytor ustosunkowuje się do melodii chorału, jak ją wyzyskuje, jak ją nawet przetwarza. Przekonamy się, że Radomski nie podaje prawie nigdy chorału w jego pierwotnej postaci, natomiast często ją zmienia i przetwarza, bądź w drodze skracań, bądź też — i to daleko częściej — w drodze znacznych nawet rozszerzeń, uzyskanych przez powtarzanie jej odcinków i motywów i przez zastosowanie techniki koloryzacyjnej. Pod tym również względem nie różni się Radomski od wielu wielkich i największych kompozytorów swych czasów.

---

[3]) Por. Liber usualis missae et Officii, Romae-Tornaci (1923), str. 212. — Opracowania Magnificat primi toni nie należą do bardzo częstych w owych czasach. W katalogu „Codices Tridentini“ w „Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich“, VII, 1900, znajdujemy ich zaledwie kilka (nr. 387, 434, 1182, ponadto 459)

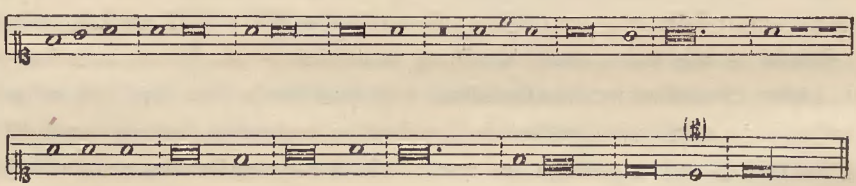
Melodia chorałowa w Magnificat primi toni posiada następującą postać[4]):



Melodia ta ulega w każdym ustępie Magnificat Radomskiego zmianom wariacyjnym, które bynajmniej nie polegają tylko na „melizmatycznych" ozdabianiach jej. Zanim podamy wyniki analizy, dotyczącej melodyki głosu górnego, podamy trzy przykłady parafrazowania wariacyjnego melodii głównej poczynając od najprostszej postaci, kończąc na najbardziej rozwiniętej:

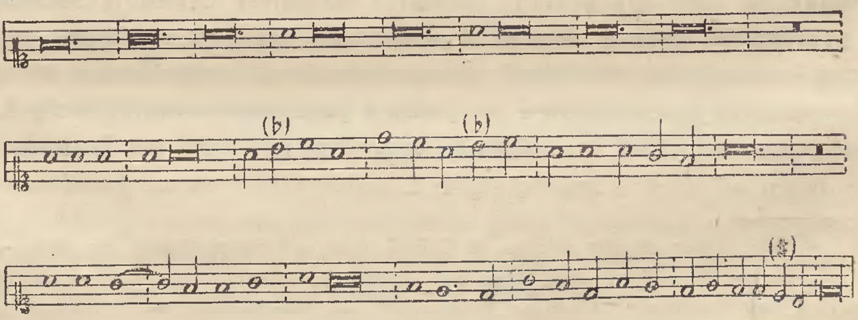
1.

IV



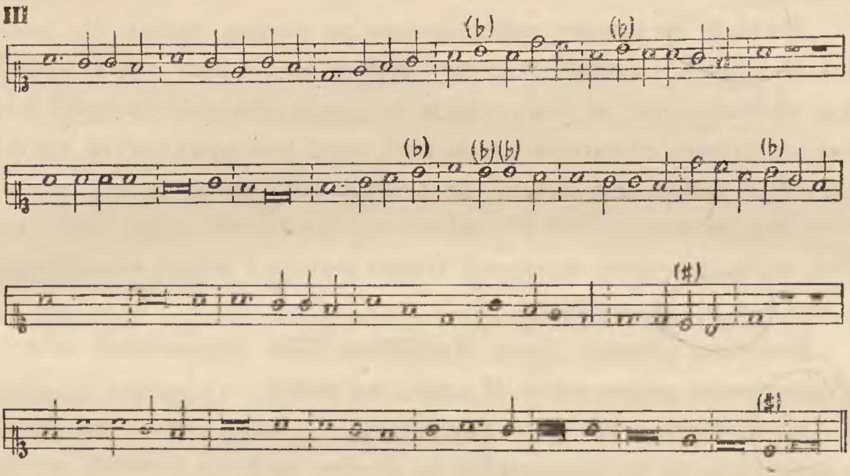
2.

V



4) Liber usualis, l. c.

3.



Technika wariacyjna Radomskiego w górnym głosie Magnificat jest motywiczna. Motywy pierwotne są skracane lub zdłużane, niekiedy dwa różne motywy są z sobą kombinowane, aby utworzyć nową całość, zmieniającą profil pierwotnej frazy, odbywa się również właściwe ornamentowanie fraz (frazy „peribeletyczne"), zachodzą zmiany rytmiczne i metryczne, nie brak nawet pewnych „zawiłych" konstrukcji, co więcej — tu i ówdzie są cytowane w permutacjach motywy właściwe Magnificatom innych tonów (3, 6 i 7 toni) [5]). Z pomocą takich metod parafrazowania wariacyjnego poszczególnych motywów i fraz następuje zmiana melodycznych profilów poszczególnych odcinków. Jest to związane ściśle z kwestią struktury formalnej, z dążeniem do osiągnięcia momentu odpowiedniości, symetrycznej równowagi w tej strukturze. Mamy tu do czynienia z przetwarzaniem struktury melodycznej, właściwej chorałowi, na strukturę melodyczną właściwą innym formom, w których zasada symetrii w budowie fraz jest zasadą naczelną. Formami tymi były w czasach Radomskiego pieśni i hymny. Wpływ

[5]) W ter kwestii por.: P. Wagner, Einfuehrung in die gregorianische Melodien, Dritter Teil, Gregorianische Formenlehre, Leipzig 1921, str. 89—105.

ich zaznaczył się zarówno w Magnificat jak i w mszach Radomskiego.

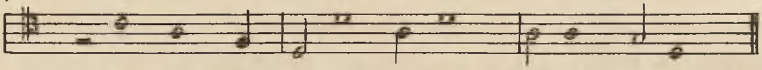
(Zwrócić tu jeszcze można uwagę na pewien ważny dla celów wykonawczych szczegół. Naczelny motyw pierwszego odcinka znajduje zastosowanie we wszystkich ustępach Magnificat bądź jako trzy semibreves, zajmujące jeden takt, bądź trzy punktowane breves, zajmujące zatem trzy takty. Te rodzaje jego mensuralnej postaci występują począwszy od IV ustępu na przemian, z czego wynika, że na przemian występuje tempo szybsze i tempo powolniejsze w wykonaniu Magnificatu).

Melodyką górnego głosu Magnificat, jako czynnikiem zespołu trójgłosowego, zajmę się w II części tej pracy.

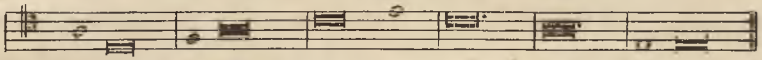
Jeśli przyjmiemy, że w rkp. 52 głosy (niższe) jako nie posiadające tekstu są instrumentalne, to sprawa staje się zupełnie prostą. W tym wypadku Magnificat Radomskiego jest utworem wokalno-instrumentalnym i nie wymaga dalszych wyjaśnień. Ponieważ jednak wyrażono dawniej przypuszczenie, że Magnificat Radomskiego jest „kompozycją ściśle wokalną“, przeto tym samym wprawdzie sprawa ta nie doznaje komplikacji, ale daje możność przeprowadzenia próby tej hipotezy w świetle praktyki wykonawczej późnego średniowiecza. Chodzi więc w pierwszym rzędzie o to, czy ruch melodyczny głosów niższych odpowiada ogólnym wymaganiom śpiewności. Wyłączamy tu ustępy fauxbourdonowe (II, VI, X), ponieważ ruch ten w tenorze i kontratenorze stosuje się do melodycznego ruchu wokalnego dyskantu, tak że co do tych trzech ustępów można by przyjąć możliwość wokalnego wykonania, jakkolwiek nic nie przemawia za koniecznością bezwzględną. Otóż zarówno głos środkowy (tenor) jak i dolny (kontratenor) zawierają bardzo wiele fraz nie ustępujących co do śpiewności głosowi górnemu („cantus“), jakkolwiek głosy te zawierają daleko więcej interwałów większych już nie tylko od sekundy, ale i od tercji, liczne są w nich frazy polegające na łączeniu ich i kumulowaniu w górnym i dolnym kierunku (np. podział seksty lub septymy a także nony na interwały tercjowe, kwartowe i kwintowe i jeszcze inne). Nie zaliczymy jednak do

polifonicznie-melodycznych i śpiewnych (wokalnych) takich fraz, jak np.:

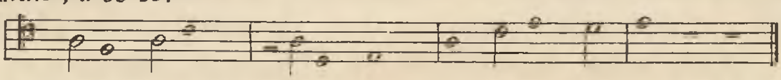
Tenor, t. 59-61:



Tenor, t. 133-138:
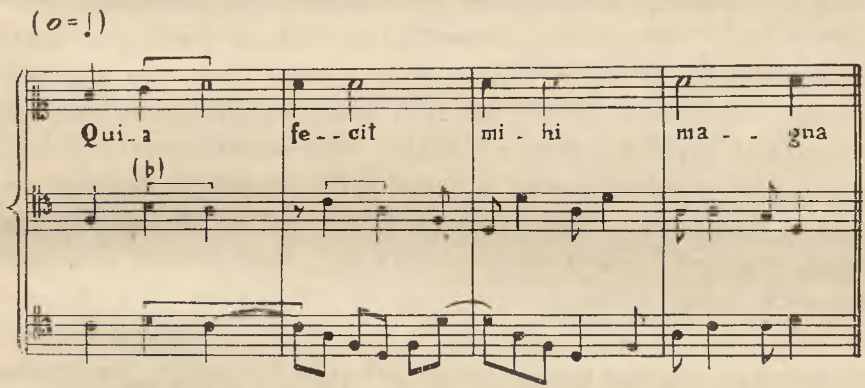


Contratenor, t. 63-66:



Contratenor, t. 86-88:



Najlepiej zademonstruje nam to wyjątek z IV ustępu Magnificat, takt 1—4 (wzgl. 58—61), w którym porównanie głosów dolnych z górnym wystąpi najbardziej obrazowo:



Takich fraz, jakie zawierają w tym przykładzie głosy dolne, nie zauważymy ani razu w „cantus", co więcej — takich fraz nie zawierają tenory i kontratenory kilku utworów Radomskiego, będących formami wokalno-i n s t r u m e n t a l n y m i.

Musimy ponadto zwrócić uwagę na jeszcze jeden czynnik. Magnificat Radomskiego jest napisany na 3 głosy w układzie właści

wym wokalno-instrumentalnej formie, jaką jest ballada (franc.), a więc z najwyższym głosem tekstowanym i dwoma niższymi instrumentalnymi o identycznych kluczach.

Nie posiadamy wprawdzie z wieku XV większej ilości źródeł, odnoszących się do wykonywania utworów w rodzaju Magnificat, jednakże to jedno, które posiadamy, dowodzi, że Magnificat wykonywano również z towarzyszeniem instrumentalnym. Znajdujemy je w pracy Lionela de la Laurencie[6]), dotyczącej stosunków muzycznych w Bretanii w XIV i XV wieku. W r. 1455 ks. Piotr II zjednał instrumentalistów do udziału w wykonaniu Magnificat, jak dowodzi następujące zdanie w pracy francuskiego muzykologa:

„Cette année-là (1455), le duc (Pierre II) accordait de larges gratifications aux „jouers" de Vannes, qui se firent entendre deux fois devant lui, à Magnificat".

Z tego jednakże nie wynika, że cały Magnificat Radomskiego jest przeznaczony do wykonania przez śpiewaka-solistę (cantus) z towarzyszeniem dwóch instrumentalistów. Uwzględniając fakt, że w czasach Radomskiego stosowano w wykonywaniu utworów kościelnych dawną, Radomskiemu dowodnie znaną (por. dalsze ustępy tej pracy) zasadę alternującego przeciwstawiania czynnika solowego („unus") zespołowi („chorus"), możemy przyjąć, że ustępy pisane techniką fauxbourdonową wykonywano wokalnie (z możliwością wzmocnienia głosów niższych przez instrumenty), inne zaś wykonywał śpiewak-solista z udziałem instrumentalistów. W żadnym jednak wypadku postać, w jakiej w rkp. 52 jest przekazany Magnificat Radomskiego, nie wskazuje na to, że ta kompozycja jest „ściśle wokalną", raczej wręcz przeciwnie. Jeśli bowiem w innych utworach Radomskiego przyjmujemy, że dolne głosy (beztekstowe) są instrumentalne, to przyjmując to kryterium musimy wyciągnąć odpowiednie konsekwencje, dalekie od subiektywnych dowolności.

Zwracaliśmy już poprzednio uwagę na czynnik symetrii i formalnej budowy i rozbudowy głosu górnego. Zasada ta dotyczy nie tylko poszczególnych ustępów, ale i całości Magnificatu Radomskiego, jego architektoniki. Dzieło to rozpada się zgodnie z tekstem liturgicznym na 11 (12) ustępów:

---

[6]) La Musique à la cour des ducs de Bretagne aux XIVe et XVe siècles „Revue de Musicologie", Paris 1933, XVII. nr 45, str. 4.

I. Magnificat anima mea:	zgłosek 12 —	taktów	11
II. Et exsultavit spiritus:	„ 19 —	„	18
III. Quia respexit humilitatem:	„ 35 —	„	28
IV. Quia fecit mihi magna:	„ 19 —	„	16
V. Et misericordia eius:	„ 25 —	„	23
VI. Fecit potentiam in brachio:	„ 24 —	„	19
VII. Deposuit potentes de sede:	„ 18 —	„	28
VIII. Esurientes implevit bonis:	„ 20 —	„	15
IX. Suscepit Israel puerum suum:	„ 23 —	„	28
X. Sicut locutus est ad patres:	„ 24 —	„	18
XI. Gloria Patri et Filio:	„ 16 —	„	28
(XII. Sicut erat in principio:	„ 25 —	„	—)

W powyższym zestawieniu, w którym ustęp I posiada znaczenie wstępu do całości, zwraca uwagę to, że ustępy 28-taktowe (ust. V jest 23-taktowy) są przedzielone ustępami 15—19-taktowymi. Powstaje w ten sposób ściśle muzyczna symetria, niezależna od tekstu i ilości zgłosek. Już z tego wynika, że brakujący w rękopisie ustęp XII musiał liczyć mniejszą ilość taktów, i to 18 lub 19 (ze względu na 25 zgłosek tekstu), ponieważ co czwarty ustęp począwszy od ust. II odpowiada sobie wzajemnie (IV, VIII, XII), tak jak co czwarty ustęp jest opracowany techniką fauxbourdonową (II, VI, IX). Ponieważ nie wszystkie ustępy o równej ilości taktów (np. 28-taktowe) posiadają jednakową strukturę formalną, jak to już poprzednio wykazaliśmy, a mimo to identyczne lub prawie identyczne ilości taktów powtarzają się w tych samych odstępach, przeto nie może ulegać wątpliwości, że układ Magnificatu Radomskiego był z g ó r y powzięty, już p r z e d jego muzyczną realizacją. Jest to t y p o w y o b j a w ś r e d n i o w i e c z n e g o k o n s t r u k t y w i z m u. Bynajmniej nie odegrał tu roli decydującej tekst ani też struktura chorałowa. W 28-taktowych ustępach teksty zawierają różną, nawet bardzo różną ilość zgłosek: od 16 (XI) do 35 (III); ustępy o mniejszej ilości taktów posiadają niekiedy większą ilość zgłosek, niż ustępy dłuższe. Tak więc czysto muzyczne względy decydowały, że Radomski postępował w ten a nie inny sposób. Były to względy wynikające z zasady s y m e t r i i i o d p o w i e d n i o ś c i. Do tej samej kategorii zjawisk należy fakt występowania na przemian pierwszego motywu odcinka A (w cantus), złożonego z tonów f-g-a, raz jako

trzech semibreves obejmujących jeden takt, drugi raz jako trzech punktowanych breves obejmujących trzy takty. Do znamion konstruktywizmu zaliczyć musimy również ukazywanie się — jakby ritornelu — końcowej frazy:



w każdym nieparzystym ustępie Magnificatu (prócz ust. III), natomiast w parzystych ustępach (począwszy od IV) fraza ta ukazuje się w swej prostej, pierwotnej postaci. I tu zatem występuje alternowanie, z góry przewidziane.

Te występujące parami *znamiona symetrii i odpowiedniości* są ujmowane ponadto w jednostki wyższego rzędu, jak już o tym wspominaliśmy stwierdzając wzajemne odpowiadanie sobie każdego czwartego ustępu. Powstają bowiem *grupy* ustępów, poprzedzone ustępem I jako wstępem całości. Wchodzi tu w rachubę działanie czynnika *technicznego*, jako czynnika współdziałającego w konstrukcji formalnej. Mianowicie: na czele każdej grupy znajduje się ustęp opracowany *techniką fauxbourdonową*, tak iż ugrupowanie, krótko mówiąc: *forma* Magnificatu przedstawia się następująco:

I. Magnificat anima mea:	taktów:	11
II. Et exsultavit (*fauxb.*):	„	18
III. Quia respexit humil.:	„	28
IV. Quia fecit mihi magna:	„	16
V. Et misericordia eius:	„	23
VI. Fecit potentiam (*fauxb.*):	„	19
VII. Deposuit potentes:	„	28
VIII. Esurientes implevit:	„	15
IX. Suscepit Israel:	„	28
X. Sicut locutus (*fauxb.*):	„	18
XI. Gloria Patri et Filio:	„	28
(XII. Sicut erat in principio:	„	15—16)

Ten konstruktywistyczny charakter nie jest wyłącznie cechą formalną Magnificatu Radomskiego, lecz i wielu innych dzieł współ-

czesnych, także innych dzieł Radomskiego, jak się jeszcze przekonamy. (W uwydatnieniu tego rodzaju struktury Magnificatu, opierającej się na obliczeniowych podstawach, biorą udział również środki techniczne (raczej: techniczno-brzmieniowe), tu przede wszystkim fauxbourdon, rozpoczynający każdą z trzech grup i stanowiący kontrast (w brzmieniu) w stosunku do innych ustępów, opracowanych techniką polifoniczną (szczegółowo mowa o niej będzie w II części tej pracy pt. Kontrapunkt M. Radomskiego), kontrast dźwiękowy, wprowadzający eo ipso do kompozycji czynnik symetrii, który nadaje całości znamiona z góry przemyślanej formy, cyklu, złożonego z szeregów wariacyjnych, wariacyj na temat chorału, umieszczonego na czele utworu.)

Już na wstępie tego rozdziału podkreśliłam wyjątkowe znaczenie Magnificatu zarówno w twórczości Radomskiego jak i w całej muzyce polskiej XV wieku, o ile ją znamy na podstawie zachowanych źródeł. Poznanie związku tego utworu z analogicznymi utworami ówczesnej muzyki zachodniej da nam możność określenia w przybliżeniu przynajmniej czasu jego powstania a pośrednio i czasu, do jakiego mogła jeszcze sięgać twórczość Radomskiego w świetle jego zachowanych dzieł, jakkolwiek nie może być na razie mowy o definitywnym rozwiązaniu tego zagadnienia wobec tak niewielkiej ilości jego zachowanych dzieł. Jest rzeczą jasną, że właśnie fakt istnienia fauxbourdonowych ustępów w jego dziele stanowić musi punkt wyjścia w rozważeniu tej kwestii.

Nie będziemy się tu zajmowali rozstrząsaniem takiego zagadnienia, jakim jest pochodzenie fauxbourdonu. Dzięki ostatnio wydanym publikacjom [7]) sprawa ta została już silniej naświetloną. Wiemy z ostatnich badań, że na kontynencie technika fauxbourdonowa zaczęła dopiero po r. 1420 wchodzić w powszechne użycie głównie dzięki mistrzom szkoły burgundzkiej, kolebki „szkół niederlandzkich". Już u początków tej szkoły powstają dzieła pisane tą techniką, przekazane anonimowo lub zaopatrzone nazwiskami kompozytorów. Do szeregu pierwszych fauxbourdonistów należeli: Benoyt, Gilles Binchois, Antonius de Civitate Austriae

7) Dom Anselm Hughes, Worcester Mediaeval Harmony, Worcester 1928; Werner Korte, Die Harmonik des fruehen XV Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik, Muenster 1929; Manfred Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen, Strassburg 1936; por. również: Charles van den Borren, The mystery of faux-bourdon solved, „Musical Times", London 1929.

(od r. 1420 w Rzymie), Guillaume D u f a y, Hermannus E d l e r a w (e r), Beltrame F e r a g u t, Dominicus de F e r r a r i a, Antonius de J a n u a, Arnoldus de L a n t i n i s, Nicolaus de M e r q u e s, Joannes R o u l l e t. Ich fauxbourdonowe dzieła przypadają na czas po r. 1420 wzgl. ok. r. 1430, o ile można sądzić na podstawie dotychczasowych badań. Nie tworzą oni tej samej generacji, ale różnica ich wieku nie wydaje się być bardzo znaczna. Wśród nich — jak świadczą ich nazwiska — zaznacza się przewaga kompozytorów należących do szkoły burgundzkiej lub do znajdujących się pod jej wpływem, co dotyczy także kompozytorów włoskich, a co wydaje się być zrozumiałe wobec napływu bądź kompozytorów burgundzkich, bądź też ich dzieł do Włoch i do Europy środkowej.

W szkole burgundzkiej opanowała technika fauxbourdonowa przede wszystkim m u z y k ę k u l t o w ą, l i t u r g i c z n ą, a zatem ordinarium missae, antyfony, hymny i o ś m t o n ó w M a g n i f i c a t u, którego ilość opracowań (anonimowych i nie-anonimowych) w rękopisach o d roku 1430 jest bardzo wielka. Do n a j s t a r s z y c h opracowań (poza anonimowymi, których czasu powstania jeszcze nie oznaczono) należą Magnificaty G. B i n c h o i s'a, G. D u f a y'a, Jo. de Q u a t r i s, B. F e r a g u t a, Jo. de L y m b u r g i a; do nieco późniejszych Magnificaty Chr. Antony, J. Dunstable'a, Jo. Gayus'a, A. de Janua. Jest na razie rzeczą wykluczoną oznaczyć z całą ścisłością czas (lata) powstania najstarszych Magnificatów (między r. 1420 a 1430). Musimy uznać słuszność twierdzenia Ch. v a n d e n B o r r e n a[8]): „Il est impossible, à l'heure actuelle, d'étamlir une priorité au profit de l'un ou de l'autre de ces musiciens, toute comparaison étant exclue, du fait que seuls les magnificat de Dufay ont été publies en notation moderne". Nie wszyscy zresztą z wymienionych tu s t a r s z y c h kompozytorów stosują w Magnificatach technikę fauxbourdonową (prostą lub ozdobną). Technikę tę spotykamy — jak wynika z dotychczasowych wydawnictw, wzgl. badań — w Magnificatach D u f a y'a i F e r a g u t'a.

W przeciwieństwie do wszystkich, nie tylko fauxbourdonowe ustępy zawierających Magnificatów, najbardziej rozpowszechnione były Magnificaty D u f a y'a: sexti toni i octavi toni, i to w rękopisach przede wszystkim w ł o s k i c h, zapewne z racji pobytu D u f a y'a w R z y m i e (kapela sykstyńska), P i z i e i F l o r e n c j i: 1428—1437. Obydwa te Magnificaty znajdujemy w rękopisach bi-

[8]) Ch. van den B o r r e n, Guiliaume Dufay, Bruxelles 1926, str. 161

bliotek w Rzymie, Florencji, Bolonii, Modenie, ponadto w Codices Tridentini i w ratysbońskim rękopisie obecnie znajdującym się w Bibl. Państw. w Monachium (cod. 3232a), a pozostającym w związku z kulturą burgundzką. O innych jego Magnificatach (quinti toni i septimi toni) wspominają archiwalia katedry w Cambrai; nie posiadamy wiadomości o Magnificat primi toni. Obydwa zachowane Magnificaty Dufay'a ukazały się w „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" [9]). Jest to niestety jedyny materiał, mogący nam służyć do celów porównawczych, ponieważ innych Magnificatów z tych czasów nie wydano. Zauważyć tu należy, że włoski materiał z lat 1400—1425 ogranicza się (jak wynika z wyżej cytowanej pracy W. Korte'go) jedynie do Magnificatu Feraguta, który nie był pochodzenia włoskiego, lecz flamandzkiego lub francuskiego.

Pomijam tu już ze względów stylistycznych Magnificat tertii toni Jana de Quatris, wydany przez Ch. van den Borrena [10]). Natomiast miałam możność zapoznania się z Magnificat Beltrama Feragut'a z cod. 325 Liceo Musicale [11]) w Bolonii na podstawie fotokopii, udzielonych mi w r. 1938 przez prof. H. Besselera. Magnificat Feragut'a (w 8. tonie) jest w całości opracowany techniką fauxbourdonową („tenor du faux bordon"), nie posiada intonacji chorałowej, cantus firmus umieszcza w głosie najniższym, oddalając się znacznie od jego zasadniczej melodii. Struktura tego Magnificat nie posiada żadnych cech wspólnych z Magnificatami Dufay'a i Radomskiego.

Według dotychczasowych, nie różniących się pomiędzy sobą (co do wniosków) badań, obydwa Magnificaty, wyżej wymienione, Dufay'a powstały w czasie jego pobytu we Włoszech, a więc między r. 1428 a 1437. Należą one zatem do jego wcześniejszych dzieł. Wybitny historyk muzyki średniowiecznej Dom Anselm Hughes stwierdza [12]), że „Dufay was a member of the Papal Chapel, and from his time onwards Falsobordoni (as they came be called in Italy) formed part of the repertory the Sistine Choir". Podobnie pisze badacz twórczości Dufay'a, Ch. van den Borren [13]): „Sans

---

9) VII. Jahrgang, Trienter Codices I, Wien 1900

10) Polyphonia Sacra. A Continental Miscellany of the Fifteenth Century, Nashdom Abbey 1932, nr 21.

11) Kilka uwag podaje o tym utworze Luigi Torchi w „Rivista musicale italiana", 1906, str. 486.

12) Por. G. Groves Dictionary of Music, 3 ed., 1927, str. 210

13) G. Dufay, str. 165

doute sont-elles des oeuvres de jeunesse, datent de la période à laquelle notre maître était au service de la papauté". Stwierdzenie tych dat może się okazać dla naszego tematu ważnym materiałem pomocniczym (w braku innych danych). Od chwili powstania tych Magnificatów Dufay'a aż do ich szerszego (w granice ówczesnej Polski wkraczającego?) rozpowszechnienia musiał upłynąć szereg lat, sięgających już dobrze p o z a r o k **1430,** gdy zatem już istniały inne dzieła Radomskiego, dające się datować bez żadnych wątpliwości wcześniej. Nie można tu pominąć faktu, że rękopisy włoskie, zawierające Magnificaty Dufay'a, nie powstały przed r. 1435, datę zaś wpisania ich do „Codices Tridentini" (we Włoszech wzgl. w ich pobliżu) oznaczono na czas między r. 1420 a **1440**.

Weźmiemy pod uwagę obydwa Magnificaty Dufay'a, ponieważ okaże się, że i podobieństwa i różnice między nimi a Magnificatem Radomskiego mogą stać się z kilku względów ważnymi wskaźnikami stylistycznymi. Różnica w tonach (tonus 1, 6, 8) nie zawsze odgrywa rolę równie wielką. Chodzi nam bowiem przede wszystkim o ustosunkowanie się ich do melodyki chorału w przebiegu utworów i o ew. analogie w formalnej dyspozycji.

Różnica zaznacza się już na samym początku, na wstępie tych dzieł. Dufay umieszcza na wstępie intonację chorałową (zapisaną w nota romana) dla słowa „Magnificat", po czym opracowuje polifonicznie dalszą część pierwszego wiersza tekstu i chorału, zaczynając od „anima mea". Natomiast Radomski opracowuje cały pierwszy wiersz wraz ze słowem „Magnificat" bez intonacji śpiewanej choraliter. Dufay postępuje tak, jak większość ówczesnych kompozytorów Magnificatów; wystarczy wglądnąć np. w katalog tematyczny słynnych rękopisów z tych czasów, jak Codices Tridentini (ok. 50 Magnificatów) lub w cod. 3232 a Bibl. Państw. w Monachium[14]). W tych kodeksach Magnificaty b e z intonacji chorałowej należą do rzadkości. Zaczynają się one niemal z reguły wielogłosowo od drugiego wiersza, intonacja chorałowa zatem obejmuje cały pierwszy wiersz. Tak więc rozpoczynanie polifonicznego opracowania od „anima mea", jak to czyni Dufay, należy również do wyjątków, ale częstszych niż opracowanie całego pierwszego wiersza, jak to czyni Radomski. Nie brak jednakże twórców, którzy stosują obydwa sposoby. Do nich należy również przedstawiciel szkoły

---

14) Karl D è z e s, Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg. „Zeitschrift fuer Musikwissenschaft", X 2, str. 78—79

burgundzkiej Gilles Binchois. Jego Magnificat (ok. r. 1460) w Cod. Trid. (nr. 28 katalogu) nie posiada wcale chorałowej intonacji, natomiast inny jego Magnificat w cod. 2216 Bibl. Uniw. w Bolonii [15]) (o ile jest jego utworem) rozpoczyna się wprawdzie od intonacji chorałowej, ale ogranicza się ona — podobnie jak u Dufay'a — do pierwszego słowa, „Magnificat" [16]). Bez intonacji chorałowej rozpoczyna się Magnificat Feraguta. Oczywiście mimo wszystko nie możemy sprawy intonacji wzgl. jej braku uznawać za moment stylistyczny tak wielkiej wagi, by miał wykluczać możność porównania Magnificatów Dufay'a i Radomskiego dla uzyskania bądź pozytywnych, bądź negatywnych wyników. Chodziło nam jedynie o stwierdzenie jak Radomski ustosunkowuje się do tej kwestii w porównaniu z innymi ówczesnymi twórcami Magnificatów, o ile ich utwory były nam dostępne.

Zanim porównamy układy ich Magnificatów, a więc ich formę, zwrócimy uwagę na pewne drobne pozornie szczegóły, które jednak odnoszą się do formalnej całości Magnificatów.

Dufay zatrzymuje nieparzystą miarę taktu przez cały Magnificat octavi toni. Podobnie czyni i Radomski. Natomiast w Magn. sexti toni Dufay zmienia grupami miarę taktu nieparzystą na parzystą. Fakt ten jednak, chociaż dla układu całości charakterystyczny (p. niżej), nie decyduje o bliższym związku utworu Radomskiego z Magnificat octavi toni Dufay'a; bliższym bowiem okaże się związek z Magn. sexti toni burgundzkiego mistrza, jak się jeszcze przekonamy.

Wreszcie możemy zauważyć pewne różnice i podobieństwa w traktowaniu melodii chorału w przebiegu Magnificatów obydwóch twórców. Dufay umieszcza, z nielicznymi wyjątkami, melodię chorałową zawsze w dyskancie, w postaci mniej lub więcej figurowanej, „kolorowanej". Radomski umieszcza melodię chorałową stale w dyskancie, wariacyjna jej figuracja nie oddala się mimo wszystko od wzoru aż tak daleko, jak to widzimy niekiedy u Dufay'a. Mimo to możemy w tym względzie stwierdzić do pewnego stopnia uderzające podobieństwa w figuracyjnej melodyce Magni-

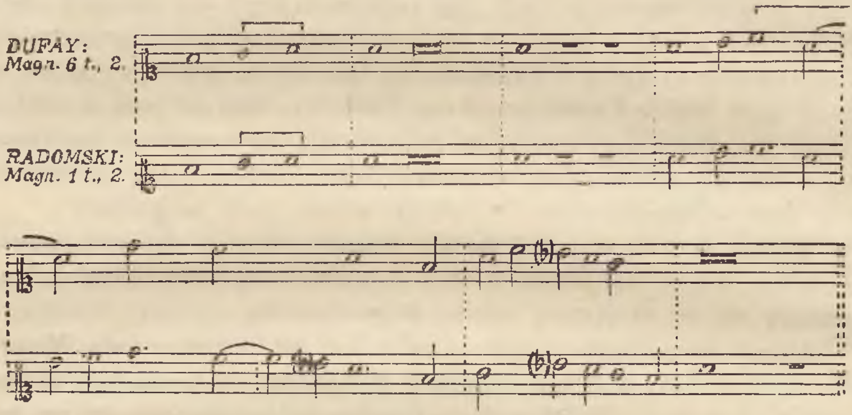
---

[15]) Johannes Wolf, Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, Teil I, Leipzig 1904, str. 206.

[16]) Różne traktowanie tej sprawy przez kompozytorów w dalszych dziesięcioleciach XV w. i w w. XVI oświetla praca C. H. Illing'a „Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts", Wolfenbuettel—Berlin 1936, str. 17—20.

4

ficatu Radomskiego z taką melodyką Magnificatu sexti toni Dufay'a, tym bardziej, że pierwsze połowy melodyj chorałowych 1. i 6. toni są identyczne. Zestawiamy pierwszych 7 wzgl. 8 taktów wyjętych z drugich, a więc tych samych ustępów ich Magnificatów, aby przekonać się o niemal identyczności tych pięknych fraz, widząc w progresji melodyczno-rytmicznej, zastosowanej w t. 4—5 przez Radomskiego, stałą cechę włoską jego stylu:



Zwrócimy jeszcze uwagę na pewien charakterystyczny zwrot, będący jakby wycinkiem skali pentatonicznej, zachodzący nie tylko w Magnificat 6. toni Dufay'a, ale i powtarzający się w Magnificat Radomskiego. Składa się on z interwału kwarty czystej w górę (**a—d'**) i z sekundy wielkiej i tercji małej w dół (**d'—c'—a**), sięgając niekiedy o jeszcze jedną tercję (w.) w dół: por. Magn. Dufay'a, t. 11—14 ,120—121 i 224—225 oraz Magn. Radomskiego, t. 33—34, 85—86, 125—126, 165—166 (w innych miejscach kwarta jest zastąpiona sekstą). Mimo to nie można by twierdzić, że ten charakterystyczny szczegół, zwłaszcza, że pentatoniczny, przejął Radomski od Dufay'a, albowiem zwrot ten zachodzi bardzo często niemal w każdej kompozycji kompozytora starszego prawdopodobnie od Dufay'a, a zarazem jednego z najwcześniejszych twórców Magnificatów, mianowicie F e r a g u t a, jak o tym mówią jego wydane i niewydane utwory, z którymi miałam możność zapoznać się na podstawie fotokopii.

Porównanie formalnych struktur Magnificatów Dufay'a i Radomskiego wykaże dalsze różnice i podobieństwa lub nawet identyczności w pewnych szczegółach. Ośrodkiem tych porównań staje się siłą rzeczy moment odpowiedniości identycznie opracowanych

ustępów w obrębie całości, jakkolwiek same opracowania są u obydwóch kompozytorów oczywiście różne. Już poprzednio wskazałam na ten moment, zajmując się kwestią symetryczności kompozycyjnego układu w Magnificat Radomskiego. Zestawienie tego ostatniego z Magnificat 6. toni Dufay'a jest oczywiście bliższe. Poniższa tabela wskaże nam od razu na istotę podobieństw i różnic, nie wymagając słownych objaśnień.

(Dla łatwiejszej orientacji w tabeli podaję skróty w niej zastosowane: M = Magnificat, t. — tonus, fb. — fauxbourdon).

RADOMSKI, M. 1 t.	DUFAY, M. 6 t.
I	I
II = VI = X (fb.)	II = IV = X
III	III = VII = XI
IV = VIII = (XII)	IV = VIII = XII (2-3 gł.)
V = IX	V = IX (fb.)
VI = II = X (fb.)	VI = II = X
VII = XI	VII = III = XI
VIII = IV = (XII)	VIII = IV = XII (2-3 gł.)
IX = V	IX = V (fb.)
X = II = VI (fb.)	X = II = VI
XI = VII	XI = III = VII
(XII = IV = VIII)	XII = IV = VIII (2-3 gł.)
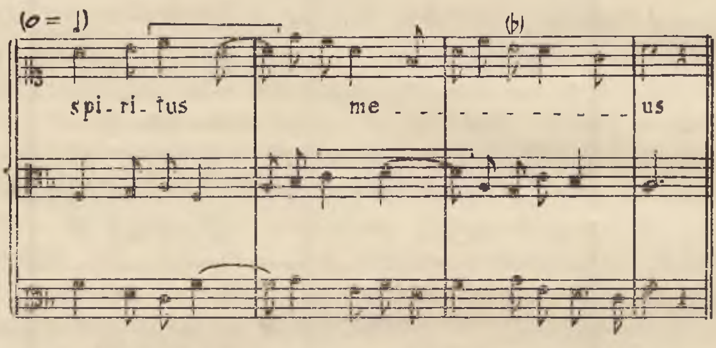
Z powyższej tabeli wynika w każdym razie jedno: pomijając sprawę różnicy wartości twórczych i technicznych, przedstawiających się u Dufay'a, rzecz jasna, o wiele wyżej, zasobniej i rozmaiciej (obok figurowanego fauxbourdonu — obszerne partie 2-głosowe w ust. IV, VIII i XII), niż u Radomskiego, prawo odpowiedniości i symetrii budowy całego Magnificat jest identyczne dla Magnificat 6. toni Dufay'a i Magnificat Radomskiego.

4*
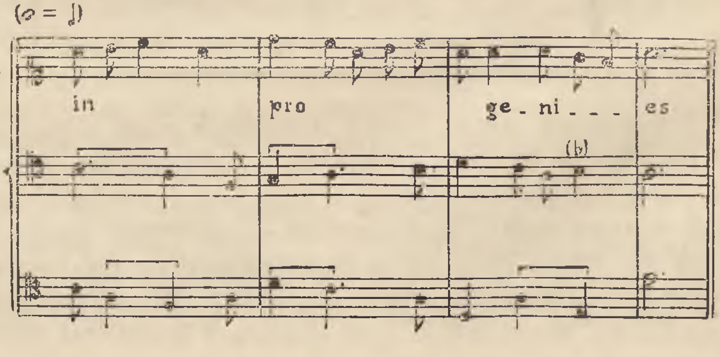
czego o Magnificatach innych ówczesnych kompozytorów (nam dostępnych) powiedzieć nie można. Jak u Dufay'a, tak u Radomskiego odpowiedniość dotyczy każdego co czwartego ustępu. W całości przebija jasno układ trzyczęściowy (z fauxbourdonem na początku każdej grupy). Natomiast Magn. 8. toni Dufay'a rozpada się na 4 części, z których każdy pierwszy ustęp jest opracowany również fauxbourdonowo. W tym ostatnim zachodzą ustępy (III, VI, IX, XII) opracowane imitacyjnie, czego brak w Magn. 6. toni i Magn. Radomskiego. Już z tego powodu należy uznać, że Magn. 6. toni powstał przed Magn. 8. toni.

Z tym wszystkim jednak to podobieństwo, wkraczające już w sferę identyczności nie narzuca nam jeszcze konieczności uznania Magnificatu 6. toni Dufay'a za bezpośredni wzór, jaki mógł służyć Radomskiemu. Wystarczy bowiem porównać dwa fragmenty z ich Magnificatów, aby uznać, że utwór Radomskiego posiada znamiona starsze, dokładniej: n i e c o starsze, niż to widzimy w Magnificat 6. toni Dufay'a. Zestawiamy miejsca podobne, aby przez porównanie cech stylistycznych (melodyka i technika!) osiągnąć tym łatwiej pogląd na tę sprawę:

DUFAY, M. 6 t., takt 11-15



RADOMSKI: M. takt 85-88



Porównanie kontratenorów w przytoczonych fragmentach dowodzi nie tylko, że kontratenor Dufay'a jest wokalny (bo o wiele śpiewniejszy) w zestawieniu z kontratenorem Radomskiego, ale także, że ten ostatni w swej linii i jej przebiegu posiada cechy starsze, niż ten sam głos w Magnificat Radomskiego. (Osobno zajmuję się kwestią kontratenorów Radomskiego w II części tej pracy, pt. Kontrapunkt M. Radomskiego).

Porównywanie stylistyczne Magnificatów Radomskiego i Dufay'a nie miało na celu wywołania sugestii, że Magnificat 6. toni Dufay'a był Radomskiemu znany i służył mu jako wzór, jakkolwiek porównanie struktury formalnej obydwóch tych dzieł wykazało nie tylko ich podobieństwo, ale wręcz ich identyczność (poza drobnymi szczegółami). Nie posiadamy żadnych bezpośrednich dowodów na to, że dzieła szkoły burgundzkiej a w szczególności dzieła Dufay'a, zwłaszcza jego dzieła młodzieńcze z lat pobytu we Włoszech 1428—1437, były w Polsce znane. Istnieją zaledwie słabe poszlaki tej możliwości [17]. W obecnym stanie badań nad okresem poprzedzającym bezpośrednio twórczość Dufay'a nie jest możliwe stwierdzenie, czy Dufay pierwszy wprowadził w opracowaniach Magnificatów zasadę grupowej struktury formy (z fauxbourdonem na czele każdej grupy), opartej na zasadzie odpowiedniości i symetrii i czy nie istniały starsze Magnificaty, tę zasadę przeprowadzające. Porównując dwa fragmenty z Magnificatów Radomskiego i Dufay'a, tak łudząco do siebie podobne, wskazałam na fakt, że w kontratenorze Radomskiego znajdujemy cechy s t a r s z e g o stylu niż w kontratenorze Dufay'a, stylu, który widoczny jest we wszystkich innych dziełach Radomskiego. (Dla celów porównawczych oddałyby pewną usługę Magnificaty niektórych starszych od Dufay'a kompozytorów — z wyłączeniem Feraguta (p. wyżej) — jak Domenico de Ferraria, Antoniusa de Janua i, reprezentowanego w rkp. 52 utworem mszalnym, Antoniusa de Civitate; fotokopiami

[17]) W pracy pt.: Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku, Lwów 1936 (odbitka z „Ziemi Czerwieńskiej", str. 6—8) wskazuje A. C h y b i ń s k i na pobyt Grzegorza z Sanoka we Florencji w tym właśnie czasie (1435—1436), w którym bawił tam w kapeli papieskiej G. Dufay, z kapelą tą łączyły Grzegorza z Sanoka pewne stosunki. Być może — pisze ten sam autor — iż Grzegorz z S. był „prawdopodobnie w ogóle pierwszym Polakiem, jaki poznał dzieła Dufay'a" i mógł je wraz z kopiami dzieł kompozytorów włoskich przywieźć do Polski, do której wrócił jednak w r. 1440, gdy więc fauxbourdonowe Magnificaty Dufay'a były już dość rozpowszechnione.

z ich Magnificatów niestety nie rozporządzałam). Nie wykluczam bynajmniej możliwości, że Radomski przejął od Dufay'a grupowy układ formy Magnificatu, ale w opracowaniu technicznym pozostał przy stylu nieco wcześniejszym niż styl Dufay'a i jego współczesnych w obrębie szkoły burgundzkiej. Ponieważ następnie wiemy (p. wyżej), że na kontynencie technika fauxbourdonowa dopiero po roku 1420 zaczynała wchodzić w powszechne użycie głównie dzięki mistrzom szkoły burgundzkiej i ponieważ musimy przyjąć, że Polska zapewne nie była pierwszym krajem, który zapoznał się z tą techniką, że zatem wobec powolnego tempa rozwoju wiedzy muzycznej w średniowieczu, musiał upłynąć nienajkrótszy szereg lat, zanim kompozytor polski zapoznał się z fauxbourdonową techniką, przeto przyjąć musimy, że Magnificat Mikołaja Radomskiego mógł powstać, jako jedno z późniejszych jego dzieł, nie przed rokiem 1430 [18]).

(Już po ukończeniu tej pracy mogłam zapoznać się z publikacją J. Marix'a pt. „Les Musiciens de la cour de Bourgogne au XV siècle (1420—1467)", Paryż 1937, zawierającą m. in. cztery opracowania Magnificatu przez Gilles'a de Binchois: Magn. 1, 2, 3, 4 toni, str. 131—153. Porównanie ich z Magnificatem Radomskiego wykazało brak analogii, jaka istnieje między porównywanymi w tej pracy Magnificatami Dufay'a i Radomskiego. Binchois wprawdzie dzieli każdy swój Magnificat na trzy grupy, jednakże podział ten jest oparty na innych założeniach: skrajne grupy posiadają tempus perfectum, grupa środkowa tempus imperfectum. W Magnificatach Binchois'a zachodzą wprawdzie ustępy o jednakowej ilości taktów, jednakże w ich ugrupowaniu nie można zauważyć planu konstruktywnego, wykazującego podkreślenie zasady odpowiedniości i analogii. Wszystkie Magnificaty Binchois'a są poprzedzone intonacją chorału, który we wszystkich ustępach Magnificatów jest podany w formie ornamentalno-wariacyjnej, niekiedy bez zmian i różnic w jej ujęciu. Wszystkie Magnificaty Binchois'a — prócz drugiego — są opracowane techniką ornamentowanego fauxbourdonu, przypominając tym samym Magnificat Feraguta, w przeciwieństwie do wyżej porównywanych ze sobą Magnificatów Dufay'a i Radomskiego, w których ustępy fauxbourdonowe występują, według z góry powziętego planu, stale w tych samych miejscach wszystkich trzech grup. — Punktów stycznych zatem między Magnificatami Binchois'a i Radomskiego, poza pewnymi zwrotami, zwłaszcza w kadencjach, nie znajdujemy).

(Dok. nast.)

---

18) Nie bez znaczenia może jest fakt, że zarówno rkp. 52 jak 378 pochodzą z czwartego dziesięciolecia XV wieku, jak na to wskazuje papier i jego znaki wodne (sprawa ta zajmie nas w innej pracy), w obydwóch rękopisach (tego samego formatu) jednakowe. Późniejszym jest rkp. 378, będący częściowym czystopisem rkp. 52.

Prof. WSM. DR STEFANIA ŁOBACZEWSKA (Kraków)

PROBLEM WARTOŚCIOWANIA I WARTOŚCI W MUZYCE

Problem wartościowania i wartości w muzyce nie został — o ile mi wiadomo — szerzej omówiony w żadnym z nowszych systemów estetycznych. Z tego powodu należy jego badanie rozpocząć zasadniczym pytaniem: jaką rolę spełnia czynność wartościowania w przeżyciu muzycznym? I w jakim znaczeniu mówimy w ogóle o wartości dzieła muzycznego?

Wartościowanie jest sądem, który w przeżyciu estetycznym pojawia się normalnie w dwu postaciach: podświadomej i świadomej. W swej postaci podświadomej towarzyszy sąd temu, co stanowi w procesie tym o pozycji kluczowej, co sprawia, że słuchacz w początkowej fazie tego procesu poddaje się coraz silniej i coraz chętniej działaniu przedmiotu estetycznego, z którym obcuje, względnie że od razu, w tej pierwszej fazie tego zainteresowania coraz bardziej rosnącego nie odczuwa. W postaci świadomej występuje ten sąd w późniejszych fazach przeżycia estetycznego, gdy słuchacz wyraźnie już zaabsorbowany i zaangażowany tym przeżyciem, stwierdza wewnętrznie, że to przeżycie jest pozytywne, że mu się to dzieło „podoba", względnie że to pierwsze zainteresowanie nie potęguje się, ale raczej słabnie, że mu się dzieło „nie podoba". Stan ten może przechodzić przez najrozmaitsze stopnie natężenia, od spokojnego upodobania w obcowaniu z przedmiotem estetycznym aż do ekstatycznego zachwytu i upojenia, od obojętności do wyraźnej niechęci. Oba te momenty, w których do głosu dochodzi czynność sądzenia, podświadoma i świadoma, dadzą się oczywiście sztucznie tylko wydzielić z procesu przeżycia estetycznego drogą analizy. W praktyce przechodzą one niepostrzeżenie jeden w drugi, podob-

nie, jak to ma miejsce w tylu skomplikowanych innych stanach psychicznych, w których zaangażowane są zarówno nasze władze poznawcze jak i uczuciowe. Sąd estetyczny — jak każdy inny — jest stwierdzeniem w myśli pewnego stosunku. Otóż rzeczą istotną dla problemu wartości w muzyce będzie zbadać, jakie są te stosunki, które wywołują aprobatę lub dezaprobatę naszych sądów estetycznych, czy sądy estetycznie wartościujące zależne są wyłącznie od cech czy stosunków istniejących w samym przedmiocie estetycznym, tzn. w dziele muzycznym, czy też może jeszcze i od jakichś innych, pozaprzedmiotowych czynników, i czy da się tu stwierdzić możliwość sądów intersubiektywnych, ogólnie obowiązujących.

Wydaje mi się koniecznym zauważyć zaraz na wstępie, że mówić o sądach i o wartościowaniu w muzyce, w odniesieniu do samego tylko przedmiotu estetycznego, bez uwzględnienia tego, kto ten sąd wydaje, było by fikcją, która przy poprawnym przeprowadzeniu badań zyskałaby może wartość wypracowanego w szczegółach schematu naukowego, ale w gruncie rzeczy byłaby nieprzydatną, bo nie uwzględniałaby pewnych koniecznych założeń realnych. Wydają mi się tu konieczne dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, że o wartości dzieła muzycznego mówić można i nawet należy z dwu różnych stanowisk: ze stanowiska laika-amatora i ze stanowiska muzyka-fachowca. W każdym z tych obu wypadków to, co odbiorca uzna za „wartość" w dziele muzycznym, przedstawi się nieco odmiennie. Po drugie — że mówiąc o wartościowaniu dzieła muzycznego, mam zawsze na myśli sąd, napiętnowany już z góry całym zespołem przesłanek pewnego określonego okresu historycznego, okresu współczesnego. Ograniczeniu temu podlegam zarówno ja sama, jako badająca problem wartości i wartościowania w muzyce, jak i wszyscy ludzie współcześnie żyjący, którzy wydają sądy wartościujące, stanowiące przedmiot moich badań. Nie chodzi tu o to, że nam jako ludziom XX wieku podoba się w muzyce co innego niż np. słuchaczom koncertów dworskich w drugiej połowie XVIII wieku. O tym będzie zresztą jeszcze osobno mowa. Chodzi raczej o to, że jako ludzie pewnego określonego okresu historycznego posiadamy swoisty sposób samego postawienia problemu wartości w muzyce, z którego nie potrafimy się wyzwolić. O tym należy pamiętać. Już samo zresztą rozróżnienie pomiędzy sądem laika a sądem fachowca, nosi na sobie także to piętno dzisiejszej epoki. W dawniejszych okresach historii nie było tych trudności. Ludzie zgroma-

dzeni np. w kołach tzw. dyletantów, którzy powołali do życia pierwszą operę jako nową formę, nie byli fachowcami w naszym dzisiejszym znaczeniu. Rozdział na laików i fachowców dokonał się dopiero później wraz z coraz rosnącym rozwojem techniki i środków, a od drugiej połowy XIX wieku pogłębił się tak znacznie, że interesy obu grup stały się już nie tylko różne, ale często wprost rozbieżne. Z największą tylko trudnością — znów tylko jako fikcji — można dziś szukać jakiegoś wspólnego mianownika w określeniu wartości dzieła muzycznego przez jednych i drugich. U laika kryterium tych wartości stanowi stan pewnej przyjemności w kontakcie z dziełem muzycznym, przy czym przyjemność ta rozumiana bywa bardzo różnie, począwszy od tego, co nazywamy wzruszeniem estetycznym, poczuciem pewnego wewnętrznego wzbogacenia się, a skończywszy na działaniu muzyki czysto zmysłowym, naskórkowym, mile łechcącym ucho w takt znanych szlagierów rewiowych. Jak z jednej strony nie można się zgodzić, by momenty tego ostatniego typu stanowić miały kryteria wartości muzycznej choćby nawet dla najszerszych warstw laików, dla tzw. mas, tak z drugiej strony niepodobna przyjąć jako ogólnie obowiązujące te kryteria wartościowania, które wnosi ze sobą tzw. fachowiec, gdyż i one grzeszą często jednostronnością. Jak znaleźć więc możliwość porozumienia się? Otóż wydaje mi się, że jak długo istnieje tak głęboka przepaść pomiędzy amatorem a muzykiem-fachowcem, porozumienie to nie jest możliwe w tym znaczeniu, by znaleźć wspólną podstawę sądzenia i wartościowania. Będziemy musieli zawsze rozgraniczyć oba punkty widzenia i nie potrafimy znaleźć dla tych grupowych przeciwieństw innego rozwiązania, jak rozpatrując pewne charakterystyczne, typowe wypadki wartościowania osobno od strony jednej, a osobno od strony drugiej grupy. Wszystko, co można zrobić w tym kierunku, to ustalić pewne punkty graniczne, poza które wychodząc, nie dało by się już w ogóle mówić o wartości dzieła muzycznego, tak ze strony laika jak ze stanowiska muzyka-specjalisty.

Ze stanowiska laika takim punktem granicznym będzie chyba utwór, w stosunku do którego nie odczuje słuchacz żadnej innej przyjemności, jak tylko przyjemność czysto zmysłową, którą sprawiają najłatwiej uchwytne schematy dźwiękowe, nie tylko nie wymagające jego aktywności przy słuchaniu, ale działające czysto wrażeniowo jako „przyjemne“ brzmienia, percypowane jakby same przez się. Nie ma tu w ogóle żadnej reakcji poznawczej, intelektualnej, nie ma — co więcej — poza tą czysto zmysłową przyjemno-

ścią — żadnej reakcji uczuciowej, chyba reakcje związane z jakimiś konkretnymi kojarzeniami z własnego życia, które nie przynależą do samego dzieła muzycznego i stoją poza kategorią emocji artystycznej. Brak tu więc najistotniejszych elementów przeżycia estetycznego, jakimi są reakcje poznawcze i uczuciowe. W wypadkach tych następuje przeważnie pozytywne wartościowanie utworu muzycznego, ale nie jest to wartościowanie estetyczne. Drugi wypadek graniczny — dla muzyka fachowca — skłonna byłabym widzieć tam, gdzie następuje taki przerost reakcji poznawczej, intelektualnej, że nie pozostaje miejsca na reakcję emocjonalną, która w przeżyciu estetycznym jest składnikiem niezbędnym, istotnym, czy to jako współgranie z nastrojem, czy dynamiką uczuciową utworu, czy to jako zainteresowanie dynamiką samej konstrukcji. O ile ta reakcja emocjonalna w jakiejkolwiek ze swych form nie dochodzi do głosu, przeżycie estetyczne znowu nie realizuje się w swej pełnej postaci. Wartościowanie bywa wtedy pozytywne lub negatywne, ale znowu nie jest to właściwie wartościowanie estetyczne, lecz proces podobnego typu jak ten, który przychodzi do głosu przy poznaniu jakiegoś rozwiązania naukowego. W badaniach moich, stanowiących treść niniejszej pracy, stale trzymać się będę dokonanego powyżej rozgraniczenia grupowego oraz uwzględniać będę te tylko wypadki, które dadzą się zamknąć pomiędzy wskazanymi wypadkami granicznymi.

Sytuacje, w których do głosu dochodzi pozytywny sąd laika o dziele muzycznym, dadzą się ująć w szereg punktów. Posługuje się on przy tym na wyrażenie swego uznania lub braku uznania dla tego dzieła, swej aprobaty lub dezaprobaty, mniej lub bardziej utartymi określeniami, które mają wyrazić ten wartościujący stosunek do dzieła. Najczęściej pojawiają się wśród tych określeń takie, jak dzieło „potężne“, „wielkie“, „piękne“, „brzydkie“, „słabe“, „interesujące“ itp. Analizując te określenia dochodzimy do wniosku, że znajdują w nich wyraz pewne bliżej określone rodzaje stosunku, słuchacza do tego dzieła. I tak najczęstsze z tych określeń, używane dla pozytywnego wartościowania dzieła muzycznego, jak „piękne“, „ładne“ itp., wyrażają, że dzieło to sprawia słuchaczowi zadowolenie, że wprowadza go w stan rozkoszy estetycznej. Jednak ten stan rozkoszy estetycznej — nawet jeżeli abstrahujemy od drobnych różnic indywidualnych, które sprawiają, że przeżycie IX Symfonii Beethovena wygląda nieco inaczej u każdej z 600 osób, które przysłuchują się jej wykonaniu w pewnym określonym dniu,

w pewnej określonej sali, wykonanej przez pewien określony zespół instrumentalno-wokalny pod batutą pewnego określonego kapelmistrza — nie musi być i nie jest ten sam w odniesieniu do dwu różnych dzieł, które określamy wyrażeniem „piękne". Jako „piękne" może ten sam człowiek określić dwa lub więcej dzieł bardzo różnych, jak np. Passacaglię Bacha, Symfonię Beethovena i „Symfonię Psalmów" Strawińskiego. Wynika z tego, że samo określenie dzieła muzycznego jako „piękne" nic jeszcze w stosunku do tego dzieła nie tłumaczy, bo nie jest to zawsze ta sama cecha czy zespół cech, które wywołują w nas to wrażenie pozytywne, ale cechy różne, czasem nawet przeciwne (np. w pewnych warunkach interpretujemy monotonię rytmiczną, melodyczną czy kolorystyczną jako błąd czy niedomaganie, w innych skłonni jesteśmy wartościować ją pozytywnie, nawet uznać za czynnik „piękna" w dziele muzycznym). Wyrażenie „piękne" tłumaczy tylko, że u słuchacza zaistniał pewien stan psychiczny, który słuchacz ten wartościuje pozytywnie, i który znany mu jest z innych, poprzednich, w jakiś swoisty sposób do niego podobnych stanów. Wobec tego wypadnie nam teraz zastanowić się nad tym, w czym leży zródło tych stanów w stosunku do określanych w ten sposób dzieł muzycznych.

Najczęściej źródłem tego stanu psychicznego, który znajduje wyraz w określeniu dzieła muzycznego jako „piękne", jest nieświadome przyporządkowanie tego dzieła do pewnej określonej, znanej i pozytywnie ocenianej kategorii stylistycznej. Rozumiem to w ten sposób, że np. człowiek obracający się bardziej wyłącznie w kręgu muzyki klasycznej, skłonny będzie użyć tego określenia tzn. uznać za „piękne" w pierwszym rzędzie dzieła Haydna, Mozarta i Beethovena lub też dzieła zrodzone z ich założeń stylistycznych. Dzieje się tak w znacznej mierze wskutek nabytego w ciągu lat doświadczenia, wskutek tego, że człowiek ten przywykł wartościować pozytywnie ten typ utworów muzycznych, częściowo zaś działa tu jakiś rodzaj vocis populi w społeczeństwie muzycznym, który niejako narzuca jednostce, nieprzynależnej do grona muzycznych fachowców, sąd uświęcony tradycją od szeregu lat. Ten właśnie vox populi każe jednostce, która idzie na koncert, gdzie grają symfonię Beethovena, już z góry nastawić się na „dzieło wielkiej wartości". Przyzwyczajenie do tej kategorii stylistycznej, i to nastawienie, oparte o autorytet opinii publicznej, współdziałają tu w wytworzeniu takiego stanu psychicznego, w którym dzieło słyszane wartościuje się pozytywnie. Inny słuchacz, dla którego w toku

jego długiego, intensywniejszego może obcowania z muzyką o szerszym wachlarzu stylistycznym dostępne stały się kategorie muzyki nie tylko klasycznej, ale także przed- i poklasycznej, rozszerzy te granice, w obrębie których szukać będzie „piękna" muzycznego, czasem dochodząc nawet do horyzontów o szerokości dla przeciętnych słuchaczy naszych sal koncertowych niezrozumiałych. Przy tym pojęcie „piękna" muzycznego inne ma źródło i inne przesłanki subiektywne u tych, którzy za jego wcielenie skłonni są uznać muzykę klasyczną w pierwszym rzędzie (w ciaśniejszym czy szerszym rozumieniu tego terminu), a inne tam, gdzie występuje dla jakiegoś słuchacza w postaci impresjonizmu muzycznego, prymitywizmu średniowiecznego, czy utworu ściśle współczesnego. Dyktuje je w każdym poszczególnym wypadku kategoria stylistyczna, do której przynależy dane dzieło i związane z tym kategorie psychologiczne, które muszą znaleźć zastosowanie w procesie jego przeżycia, o ile przeżycie to ma stać się przeżyciem estetycznym. Punktem tym muszę zająć się bliżej, gdyż ma on pierwszorzędne znaczenie dla problemu wartościowania w muzyce.

W odniesieniu do utworu klasycznego w sensie wyżej wspomnianym kategorie stylistyczne, które wytworzyły z biegiem czasu pewne nawyki w procesie słuchania i wartościowania, określane są poprzez system tonalny dur-moll i wszelkie konsekwencje wypływające dla faktury i formy utworu z tego systemu. System dur-moll zakłada prymat czynnika harmonicznego w konstrukcji i jego promieniowanie równocześnie w kierunku horyzontalnym (w melodii) i wertykalnym (w budowie akordu i następstw akordowych). Pociąga to za sobą z konieczności fakturę homofoniczną, w której panuje równowaga między melodią a harmonią. Pociąga też koncentryczną budowę utworu muzycznego, w której wzajemne stosunki poszczególnych, mniejszych i większych jednostek formalnych wyznaczone są centralistyczną i funkcyjną zasadą harmonii. Wrażeniowo jednak nie harmonia, ale melodia jest tu elementem pierwszoplanowym. Rozwijając się szeroko zakreślonym łukiem w górę i opadając mniejszym, staje się ona dla słuchacza wykładnikiem pewnych stanów uczuciowych, których rozwój śledzi ten słuchacz w utworze. Harmoniczny podkład tej melodii służy do uwydatnienia, podkreślenia dynamiki tego rozwoju. Zaś urytmizowanie melodii podlega tu zasadom symetrii, narzuconej przez centralistyczny i funkcyjny system harmoniki, który stanowi ostateczną zasadę konstrukcyjną utworu. Te cechy utworu klasycznego, które nazwa-

łam jego cechami stylistycznymi, nie wyczerpują zresztą tego określenia bez reszty. Cechy powyższe dotyczą ściśle biorąc tylko tego, co w utworze muzycznym nazywamy (w najogólniejszym znaczeniu tego słowa) jego formą, a dotykają zaledwie z lekka tej całej reszty, która kryje się poza tą formą, a którą nazywamy wyrazem. Otóż jest rzeczą zrozumiałą samą przez się, że w procesie zrozumienia i wartościowania dzieła muzycznego ustosunkowanie się odbiorcy do tego czynnika wyrazu odgrywa olbrzymią, nawet podstawową i rozstrzygającą rolę. Ale w muzyce to, co nazwaliśmy wyrazem, nie jest bezpośrednio sprawdzalne; ono sprawdzalne jest tylko pośrednio poprzez formę i współdziałanie tych wszystkich elementów, które składają się na tę formę (rytm, melodia harmonia, barwa dźwięku, dynamika). O sprawach tych będziemy jeszcze mówić bliżej w drugiej części tej pracy. Tu wypadnie mi tylko zaznaczyć, że jeżeli za punkt wyjścia w problemie wartościowania biorę nie wyraz, ale formę dzieła muzycznego w jej znaczeniu najogólniejszym, to dzieje się tak dlatego właśnie, że forma jest tym czynnikiem dzieła muzycznego, poprzez który odbiorca dochodzi do ujęcia samego wyrazu dzieła. Nie ma dla niego innej drogi, jak droga poprzez formę. Zaś okoliczność, że pewne kategorie uczuciowe, wyrażone poprzez formę dzieła, będą dla jednego słuchacza, względnie dla jednej grupy słuchaczy, bliższe, a inne dalsze, sama dla siebie nie wpływa na sposób wartościowania. Wpływa właśnie o tyle tylko, o ile zdoła się ten odbiorca zbliżyć do tych kategoryj uczuciowych poprzez formę dźwiękową utworu i to jest dla naszych rozważań rzeczą najważniejszą.

Przechodząc teraz od stylistycznych kategoryj utworu muzycznego, który określiłam jako przynależny do Szkoły klasycznej (w najszerszym rozumieniu tego słowa), do związanych z nimi kategoryj psychologicznych, określających jakość związanego z nimi przeżycia estetycznego, stwierdzimy, że jakość ta polega na zaakcentowaniu pewnych określonych czynników tego przeżycia, a usunięciu w cień innych. Jako założenie musimy tu przyjąć, że pewne czynniki pojawiają się stale jako części składowe każdego przeżycia estetycznego w muzyce, ale nie zawsze występują wszystkie z tym samym nasileniem. Właśnie fakt zaakcentowania coraz innych czynników tego przeżycia rozstrzyga o tym, że jakość tego przeżycia zmienia się w obliczu dzieł różnych stylów i epok. I tak w każdym przeżyciu estetycznym w muzyce występuje zawsze czynnik wrażeniowy, występuje czynność tworzenia wyobrażeń dźwię-

kowych na podstawie konkretnie danych w utworze (a po części i istniejących w pamięci z poprzednich doświadczeń i przeżyć) schematów dźwiękowych, występuje pewna reakcja emocjonalna i towarzyszący jej sąd wartościujący. Ale w różnych wypadkach różne może być i bywa nasilenie momentu wrażeniowego, w różny sposób zaangażowana może być aktywność słuchacza w tworzeniu wyobrażeń dźwiękowych, zmienia się nie tylko samo nasilenie, ale i sam typ reakcji emocjonalnej. Różne są też związki wzajemne, w które wchodzą ze sobą te poszczególne czynności psychiczne w przeżyciu estetycznym w muzyce.

W odniesieniu do utworów typu klasycznego można by w formie oczywiście schematycznej określić ten proces w ten sposób: usunięty w cień jest tutaj moment wrażeniowy; pozostaje on jak gdyby poza progiem naszej świadomości. Dochodzi do głosu o tyle tylko, o ile jest konieczny jako podstawa dla powstania wyobrażeń muzycznych. W dużej mierze jest ten stan rzeczy związany z faktem, że wrażenia te obracają się w kategoriach znanych słuchaczowi z uprzednich doświadczeń; nie absorbują go więc, istnieją tylko jako podnieta fizjologiczna. Podobnie ów drugi element przeżycia muzycznego, który nazwałam czynnością poznawczą, a którego funkcja polega tu na strukturowaniu formy utworu muzycznego, czyli na tworzeniu muzycznych całości wyobrażeniowych. Ich odpowiednikiem są w utworze muzycznym motywy, tematy, zdania, okresy, schematy formy pieśni, ronda itp. Całości te są oparte na schematach znanych z doświadczenia, tak że słuchacz, spotykając się z nowym utworem tej kategorii stylistycznej, ma zwykle do czynienia tylko z nowym wariantem tego schematu. To, co nazywamy cechami stylistycznymi w obrębie melodyki, harmonii itd. utworu klasycznego, to właśnie nie co innego, jak takie dające się stwierdzić analizą schematy, których warianty rozstrzygają o indywidualnym stylu danego kompozytora. Przyjemność, stanowiąca główne źródło pozytywnego wartościowania takiego utworu, polega też nie w najmniejszej mierze na tym, że cały proces percypowania wrażeniowego i intelektualnego — mimo, że wymaga aktywnego stosunku — odbywa się tu bez tarć. Najlepszym tego dowodem jest fakt, że przyjemność ta potęguje się u słuchaczy tego typu przy powtórnym słyszeniu tego samego dzieła, a jeszcze bardziej w odniesieniu do dzieł słyszanych wielokrotnie, a nawet znanych na pamięć. Z drugiej strony pewną rolę w pozytywnym wartościowaniu dzieła odgrywa tu w stosunku do utworów dawniej nie słyszanych,

ale obracających się w znanych kategoriach stylistycznych, współgranie momentów znanych z uprzednich doświadczeń i nowych, nieznanych, coś, jakby nieświadome stwierdzenie, że jest w tym dziele obok podkładu owych znanych schematów coś nowego, co podoba się dzięki temu, że chociaż to samo w zasadzie, jednak jest inne, że jakaś treść muzyczna, wspólna z innymi, znanymi utworami i wraz z nimi dzięki uprzednim doświadczeniom już wchłonięta i zwartościowana pozytywnie, została tu podana w innej, nowej formie. Ten ostatni wypadek zachodzi jednak tylko w odniesieniu do słuchaczy bardziej wykształconych. Dla najszerszego ogółu jest stanowczo przyzwyczajenie bardziej istotnym i bardziej powszechnym atutem w pozytywnym wartościowaniu dzieła muzycznego, niż zaskoczenie nowością. Tak czy inaczej, przebiega tu proces odbierania wrażeń i tworzenia wyobrażeń muzycznych tak dalece bez tarć, że jako pierwszoplanowy i najistotniejszy czynnik przeżycia estetycznego pojawia się samorzutnie pozytywna reakcja emocjonalna. Pozostawiam przy tym z konieczności na boku problem, jakiego rodzaju jest ta reakcja emocjonalna i gdzie leży jej podstawa psychologiczna, bo nie to jest ważne dla omawianego tu problemu wartości i wartościowania w muzyce. Ważne jest raczej stwierdzenie samego faktu, że taka reakcja ma tu istotnie miejsce, i że właśnie w odniesieniu do typu muzyki, o którym mowa, wybija się w przeżyciu estetycznym na pierwsze miejsce. Nie o rodzaj uczuć chodzi przy tym, ale o samą dynamikę ich przebiegu, zawarunkowaną pewnymi określonymi akcentami melodii, harmonii, rytmu itp. Jeżeli przypomnimy sobie nasze własne przeżycia przy słuchaniu jakiegokolwiek utworu typu klasycznego, który oceniony został przez nas pozytywnie, np. którejś z „ulubionych" symfonij czy sonat Beethovena i skonfrontujemy te przeżycia z tym, co słyszy się i czyta na temat tych utworów w rozmowach, dyskusjach czy recenzjach, uświadomimy sobie z łatwością, jak bogata może być i bywa ta dynamika w stosunku do takiego utworu o formie cyklicznej. Przypomnę więc kontrastowy stosunek obu tematów w formie sonatowej pierwszej części cyklu, pełną witalności, energii i ruchu atmosferę pierwszego, i spokój, śpiewność, liryzm drugiego tematu; zahamowanie tej dynamiki przez zatrzymanie się na skupionym nastroju części drugiej, powolnej; odciążenie tego skupienia przez lżejszą, pozbawioną dramatycznych akcentów (zwłaszcza w rondzie) motywikę części końcowej. Zaabsorbowanie tą treścią emocjonalną, sugerowaną przez utwór muzyczny, jest tak znaczne,

że słuchacz musi dopiero specjalnie nastawić się analitycznie, by uchwycić akcenty formalne, poprzez które ona mu się udziela. Przy tym wcale nie jest pewne, że bogactwo tych przeżyć, zróżnicowanie i intensywność nastrojów, siła napięć dramatycznych działa zawsze w kierunku wzmożenia tego pozytywnego stosunku do dzieła. W pewnych wypadkach momenty te mogą tak dalece przerastać wymiary życia psychicznego danej jednostki lub całej grupy ludzi, że zamierzone w utworze treści wyrazowe albo nie dochodzą w ogóle do realizacji, albo — jeżeli nawet dojdzie do tej realizacji — wstrząs psychiczny nimi wywołany jest tak silny, że nie jest odczuty jako przyjemny, ale jako przykry. Przypuszczam, że na tym właśnie polegało główne nieporozumienie pomiędzy Beethovenem w ostatnim okresie jego twórczości a jego współczesnymi. Muzyka ta nie obrażała uszu współczesnych aż tak dalece swoim rewolucyjnym brzmieniem, gdyż mimo wszystko była tylko wariantem — choć wariantem bardzo twórczym — tego, co przynosił Haydn i Mozart, nie wymagała też w zasadzie innych od tych kompozycji norm strukturowania formalnego. Ale jej ładunek emocjonalny musiał być dla pokolenia, wyrosłego na ideologii epoki rokokowej, nie do zniesienia. Wypadek krańcowo przeciwny zachodzi w stosunku do tych utworów muzycznych, gdzie typ uczuciowości, silnie zaakcentowanej, apeluje do słuchacza, którego własna uczuciowość przeszła pod wpływem ogólnych zmian epoki w formy już zasadniczo odmienne. Wypadek taki zachodzi najczęściej w stosunku do dzieł tzw. wczorajszych — i to nie tylko w stosunku do szerszych warstw słuchaczy, ale i do publiczności bardziej elitarnej. Przykładem takiego stanu rzeczy mogą być choćby kompozycje Wagnera, które jeszcze przed 20—30 laty działały właśnie dzięki swoim cechom emocjonalnym niezwykle sugestywnie, a dzisiaj są dla przeciętnego odbiorcy o typie psychiki współczesnej czymś mniej przekonywającym.

Inne kategorie stylistyczne i inny typ przeżycia estetycznego rozstrzyga o pozytywnym wartościowaniu w stosunku do muzyki impresjonistycznej. Tu przeżycie estetyczne koncentruje się w całości na momencie przyjmowania wrażeń. Można by je dzięki temu określić w przeciwstawieniu do utworów klasycznych jako przeżycie typu wegetatywnego. Jest to wynikiem faktu, że kompozytor typu impresjonistycznego nie apeluje, względnie apeluje tylko w minimalnym stopniu do władz poznawczych słuchacza. Utwór impresjonistyczny nie posługuje się strukturami dźwiękowymi roz-

wijanymi na pewnej przestrzeni czasu. Wprost przeciwnie — jego najbardziej charakterystyczna cecha w porównaniu z utworem typu klasycznego polega na zredukowaniu tych struktur do minimum. Wystarczy przypomnieć, że nie ma tu melodii w sensie szerokooddechowej strugi dźwiękowej, ale motywy skarłowaciałe do najmniejszych rozmiarów, przeważnie pozbawione bardziej typowych cech jakościowych, które pozwoliłyby je indywidualizować w dawniejszym sensie. Innymi słowy motyw melodyczny nie jest tu już jednostką o sile formotwórczej. W związku z tym odpada, względnie redukuje się do minimum cały proces strukturowania utworu muzycznego po szlakach linii melodycznej, tak jak to miało miejsce w utworze typu klasycznego. Na miejsce melodii wysunięta została harmonia jako pierwszoplanowy element dzieła muzycznego. Ale nie służąc — jak to dawniej bywało — podkreśleniu dynamicznych akcentów melodii w jej rozwoju, jest tu i harmonia traktowana odmiennie: tylko z perspektywy na swe możliwości barwno-dźwiękowe, które przynosi w każdej poszczególnej chwili, i z którymi narzuca się słuchaczowi we wrażeniu. Stąd nastawienie na te wrażenia barwno-dźwiękowe, w wypadku dzieł orkiestralnych poparte jeszcze zróżnicowaniem instrumentalnym, staje się w utworze impresjonistycznym centralnym punktem całego przeżycia estetycznego. Czynność poznawcza nie ma w ogóle pola do ingerowania, gdyż te wrażenia następują po sobie z taką szybkością, a przy tym tak dalece absorbują słuchacza swą jakością brzmieniową, że słuchacz ten nie ma po prostu czasu na tworzenie wyobrażeń dźwiękowych o większej rozciągłości czasowej. Zresztą nie byłoby to zgodne z zamierzeniem kompozytora, sam utwór muzyczny nie zawiera w tym kierunku odpowiednich założeń. Co się zaś tyczy samej reakcji emocjonalnej, ma ona niewątpliwie i tu miejsce, ale w innym znaczeniu niż w utworze typu klasycznego. Różnica polega na tym, że słuchacz nie poddaje się tu dynamice rozwojowej uczuć, której bieg wyznaczony został rozwojem linii melodycznej, podkreślanej w swych poszczególnych fazach następstwem funkcyjnie i centralistycznie ustawionych akordów, ale jakiemuś ogólnemu nastrojowi, emanującemu z dzieła za pośrednictwem atmosfery harmonicznej. Fakt, że ten nastrój jest przeważnie bliżej określony poprzez kojarzenia programowe, zawarte w tytule utworu („Zatopiona Katedra", „Tancerki Delfickie" Debussy'ego, „Szeherezada" Ravela itp.), nie ma większego znaczenia, gdyż program ten dodany jest od zewnątrz, nie leży w samej muzyce (dowód: analogiczne traktowanie czynnika

5

harmonicznego w utworach Debussy'ego bez programu, jak np. w Kwartecie smyczkowym).

Zasady wartościowania utworu muzycznego są tu więc inne niż w przykładzie poprzednio omówionym, mimo, że źródło wartościowania jest właściwie to samo. Bo zarówno tu jak i tam, jest tym źródłem fakt przyporządkowania słuchanego utworu muzycznego do pewnej określonej, w zasadzie już pozytywnie wartościowej kategorii artystycznej. Założeniem jest tak tu jak i tam, wewnętrzna zgoda na taki typ przeżycia muzycznego, jaki zawarunkowany jest rodzajem samego dzieła i stwierdzenie tej zgodności w przeżyciu. Podkreślić przy tym należy, że już u laika, którego w tej chwili bierzemy pod uwagę (w odróżnieniu od muzyka zawodowego), mogą zajść w praktyce różne odchylenia przy zasadniczo pozytywnym wartościowaniu utworu impresjonistycznego. Odchylenia te pójdą w kierunku bardziej lub mniej pozytywnego stosunku odbiorcy do dzieła. Przy tym znowu nie biorę tu pod uwagę samych tylko różnic indywidualnych, zawarunkowanych wykształceniem, typem zainteresowań artystycznych itp. danego słuchacza, ale raczej różnice grupowe, rozstrzygające o tym, że słuchacz ten w pewnych wypadkach będzie się czuł bliższym tego dzieła, innym razem będzie mu ono bardziej obce.

Przy tym powód tej bliskości czy obcości leżeć będzie nie w ramach okoliczności ściśle muzycznych. Muzycznie taki utwór typu impresjonistycznego nie żąda od słuchacza aż tak znacznego przestawienia się, by nie dał się ująć jako przynależny jeszcze w jakiś sposób do kategorii stylistycznej, znanej z uprzednich doświadczeń (mam tu oczywiście na myśli nie słuchacza, który swego czasu, przychodząc w okresie pierwszych dzieł impresjonistycznych bezpośrednio od muzyki klasycznej i romantycznej, odczuwał raczej jej różnice w stosunku do całej muzyki XIX wieku niż te jej cechy, które ją z muzyką XIX wieku wiązały, ale przeciętnego słuchacza, który słyszy zarówno muzykę dawną jak i nową, współczesną, poimpresjonistyczną). Wprawdzie związki funkcyjne w następstwie akordów zostały tu już zerwane, ale z punktu widzenia samego wrażenia momentem upodobniającym taki utwór do utworów dawniejszego typu jest pozostająca w mocy nadal tercjowa zasada budowy akordów, co słuchowo jest rzeczą bardzo ważną. Słuchacz więc — nawet jeżeli nie należy do grupy muzyków fachowców — odczuje utwór impresjonistyczny jako ilościowo tylko odbiegający od wzorów mu znanych. Nie odczuwa go jako coś jakościowo abso-

łutnie innego. Zaszereguje go raczej do znanych kategorii stylistycznych, z tym tylko, że to poczucie „inności", o którym mówiłam poprzednio, będzie tu silniejsze niż w odniesieniu do jakiegoś pierwszy raz słyszanego utworu np. neoromantyków. Zależnie od tego, czy słuchacz ten posiada odpowiednią lotność, by nastawić się na tę inność, która jednak mimo wszystko ma swe źródło w schematach klasycznych i romantycznych i potrafi uchwycić to, co temu utworowi impresjonistycznemu wspólne z dawniejszymi kategoriami stylistycznymi, jak i to, co jest w nim nowe, wystąpi u niego zadowolenie estetyczne z większą lub mniejszą siłą. O ile zaś tej lotności nie posiada, o ile nie potrafi uchwycić tego, co w schematach muzycznych impresjonizmu wspólne im jest z muzyką XIX wieku, a tylko to, co w niej w stosunku do tamtej muzyki nowe, jego zadowolenie estetyczne będzie prawdopodobnie mniejsze, a może wystąpi dopiero po parokrotnym słyszeniu tego samego utworu lub innych utworów tego typu. Od tego będzie też oczywiście zależał sąd wartościujący o tym utworze.

Ale może się zdarzyć, że do takiego utworu impresjonistycznego podejdzie słuchacz, którego możliwości przystosowania się do ściśle muzycznej jego percepcji będą mniej więcej te same, ale u którego stan estetycznego zadowolenia w stosunku do takiego utworu impresjonistycznego nie zaistnieje w ogóle — i to nie zaistnieje z przyczyn innej natury. Przypuśćmy, że jest to słuchacz, który w ogóle mało jest obznajomiony z literaturą muzyczną XIX wieku i z literaturą muzyczną w ogóle albo nawet — wypadek skrajny — słuchacz, który zaczyna dopiero powoli zaznajamiać się z salą koncertową, innymi słowy „nowy" słuchacz współczesny. Słuchacz taki nie potrafi znaleźć dla tego utworu punktów stycznych z dawniejszą literaturą muzyczną, ze swymi dawnymi doświadczeniami, ponieważ za mało ma tych doświadczeń. Dla niego „inność" tego dzieła, która dla większości jest innością ilościową, będzie innością jakościową. Słuchacz taki nie nabył żadnej jeszcze w ogóle techniki tworzenia wyobrażeń dźwiękowych w kontakcie ze słuchanym utworem muzycznym, żadnej może nawet techniki aktywnego słuchania w ogóle. A że impresjonizm jest i w swym założeniu artystycznym (powstał jako kierunek pokrewny impresjonizmowi w malarstwie i symbolizmowi w poezji, świadomie posługując się pokrewnymi do nich założeniami) i historycznie (jako ostatnie ogniwo muzyki XIX wieku, które miało za sobą długi okres stopniowego rozluźniania schematów klasycznych i było ostateczną i logiczną konsekwencją

5*

tego okresu) kierunkiem elitarnym, i jako taki przeznaczony był dla wąskiego tylko kręgu odbiorców — przeto wątpliwym jest, czy dla słuchacza, nie posiadającego tych naturalnych tradycji, może być w dzisiejszej chwili zrozumiały. Ze swym przerafinowaniem harmonicznym, swym zredukowaniem czynnika rytmicznego i dynamicznego, który by działał pobudzająco na stronę wrażeniową, nie znajdzie on prawdopodobnie oddźwięku w szerszych masach słuchaczy. I dlatego — chociaż nie robiłam specjalnych eksperymentów w tym kierunku — wydaje mi się, że przeciętny utwór Debussy'ego, noszący na sobie pełne piętno impresjonizmu, nie będzie wartościowany pozytywnie przez szerszą publiczność dzisiejszą. Prawdopodobnie przyjęty będzie przez nią obojętnie i określony jako „nudny".

Tak więc widzimy, że w pewnych wypadkach nie wystarczy nawet zróżnicowanie odbiorców na te dwie grupy, które wyróżniliśmy jako grupę laików i grupę fachowców. Potrzebne będą nieraz zróżnicowania dalsze. Nie mogę tu oczywiście zajmować się wszystkimi takimi wypadkami w sposób bardziej szczegółowy. Stosunek różnego typu odbiorcy do muzyki impresjonistycznej przytoczyłam raczej przykładowo. Wykazuje on, jak liczne i różnorodne są przyczyny, które wpływają na sposób i jakość wartościowania w muzyce i jak dalece mają tu swoją wymowę nie tylko względy natury czysto muzycznej, ale także pośrednio i względy natury o wiele ogólniejszej, zawarunkowane różnicami wychowania i pochodzenia społecznego i związanymi z tym różnicami tradycji.

Można by zanalizować w ten sposób jeszcze długi szereg dzieł i kierunków stylistycznych w muzyce z perspektywy różnych kryteriów subiektywnych, których dostarczają dla wartościowania estetycznego. Tu omówię jeszcze jeden tylko, przedstawiający wypadek specjalnie interesujący i często dyskutowany w obecnej chwili: mianowicie niektóre utwory m u z y k i w s p ó ł c z e s n e j. Są to wypadki, w których — jak to wszyscy wiemy z praktyki — często nie dochodzi u laika w ogóle do wartościowania pozytywnego słyszanych utworów ze względu na to, że utwór żąda od słuchacza tak radykalnego przestawienia się w przeżyciu estetycznym w stosunku do wszystkich jego dawniejszych doświadczeń, do jakiego ten słuchacz często nie jest w ogóle zdolny. Najlepszym dowodem, jak radykalne jest to przestawienie się, jest okoliczność, że nie potrafią się zdobyć na nie nie tylko laicy, ale niejednokrotnie także i muzycy zawodowi. Każdy utwór muzyki współczesnej wymaga od słuchacza maksimum aktywności w przeżyciu estetycznym. Jeżeli ta

aktywność jest warunkiem koniecznym dla zaistnienia w ogóle stanu, który możemy nazwać przeżyciem estetycznym, w odniesieniu do każdego utworu muzycznego, to w muzyce współczesnej jest ona wymagana w stopniu jeszcze znacznie wyższym. Po pierwsze i przede wszystkim dlatego, że natrafia u każdego bez wyjątku odbiorcy, przyzwyczajonego do obcowania z muzyką XIX wieku (a takim jest każdy odbiorca w naszej dzisiejszej rzeczywistości, a zwłaszcza w rzeczywistości polskiej, gdzie programy koncertowe po dziś dzień jeszcze noszą piętno pewnej jednostronności na rzecz muzyki klasycznej i takiej, która z klasycyzmu wzięła początek), na pewne głęboko zakorzenione nawyki, które nie tylko nie pomagają temu słuchaczowi w obcowaniu z „nową" muzyką, ale mu w tym wyraźnie przeszkadzają. I tak muzyka XIX wieku operowała linią melodyczną opartą na strukturach harmoniki dur-moll, co zakładało — jak już wspominaliśmy — konieczność „myślenia" harmonicznego i melodycznego na daleką metę, ta szerokooddechowa melodia była wyrazem stanów uczuciowych o pewnej określonej linii przebiegu, jasno zróżnicowanej ze względu na dynamikę swego narastania, swoje punkty kulminacyjne i punkty opadnięcia, i — co najważniejsze — te formy melodii — podobnie jak i same struktury harmoniczne, na których one się opierały — miały swe wzory znane z innych utworów muzycznych pokrewnego stylu, co sprawiało, że proces ich asymilacji przez słuchacza stawał się łatwy. Po drugie brzmieniowo także cała muzyka XIX wieku aż do impresjonizmu włącznie była dla słuchacza czymś jednorodnym. Wprawdzie z biegiem czasu rozluźniają się coraz bardziej zasady następstw akordowych, ale proces ten postępuje niepostrzeżenie, drogą ewolucyjną, nie rewolucyjną. Sama jakość brzmieniowa akordu pozostaje przy tym niezmieniona. W muzyce współczesnej właśnie ta zmieniona jakość brzmieniowa akordu stanowi największy szkopuł dla percepcji słuchacza spoza fachu muzycznego (sekunda wielka i septyma wielka oraz kwarta jako podstawowe części składowe współbrzmień z usunięciem tercji albo nawet z wykluczeniem jej). Sprawia to, że muzyka taka w r a ż e n i o w o jest dla słuchacza czymś zupełnie obcym. Wymaga ona nie tylko przezwyciężenia dawnych nałogów ale i nastawienia się na wrażenia zupełnie odmiennego typu. Z tym łączy się jeszcze nowy układ i nowy dobór interwałów w melodii oraz inny typ linii melodycznej, noszącej w swym założeniu odmienne prawa rozwojowe, inne tempo rozwoju, inny kształt, bo będącej wyrazem innego typu uczuciowości, nie w sensie tego „wyra-

zu", w jakim pojmowała swe zadanie cała muzyka XIX wieku. To są wszystko przyczyny, dla których w praktyce nie dochodzi nieraz w ogóle do pozytywnego wartościowania utworu muzycznego nawet u słuchacza, który wrósł już we wszelkie formy współczesnego życia, ale nie oswoił się jeszcze i nie może się oswoić z tymi konsekwencjami, które te zmienione formy życia przynoszą na terenie twórczości muzycznej.

Jako przykłady posłużą tu dwa rodzaje muzyki współczesnej (przy czym nie wchodzę tu w kwestię zasadniczej natury, czy i o ile te typy muzyki przedstawiają sobą większą lub mniejszą wartość obiektywną, czy i o ile są w obecnej chwili aktualne jako wyraz współczesnego człowieka; rozpatruję je raczej ze stanowiska czysto użytkowego dla zagadnienia wartościowania, jako przykłady, które mogą postawić problem ten w odniesieniu do muzyki współczesnej w najbardziej jaskrawym świetle). Jednym z tych typów muzyki jest muzyka tzw. motoryczna, drugim polifonia atonalna.

Istota muzyki motorycznej leży w samym ruchu, dokonującym się bądź poprzez melodię (jak np. w wielu utworach Hindemitha z okresu międzywojennego), bądź (jak w dawniejszych utworach Prokofiewa, gdzie rys ten występował bardziej wyraźnie niż dziś) w szybkim, migawkowym przesuwaniu płaszczyzn harmonicznych, niesionych falą jednolitego, często celowo monotonnego rytmu (Toccata fortepianowa). Nie mówiąc już o samych podstawach systemu tonalnego, który przeważnie przynosi w takich wypadkach nowe w stosunku do muzyki XIX wieku zespoły dźwiękowe w melodii i w harmonii, żądając od słuchacza odmiennego sposobu strukturowania, niż ten, do którego przywykł, muzyka ta wnosi do przeżycia estetycznego dwa momenty nowe. Pierwszym jest zaakcentowanie w przeżyciu estetycznym innych czynników, niż te, które uaktywniała muzyka klasyczna i cała, zrodzona z niej muzyka romantyczna i neoromantyczna, a nawet impresjonizm: mianowicie silne zaakcentowanie momentu wrażeniowego, ale nie — jak w impresjonizmie — poprzez harmonię, lecz poprzez sam moment ruchu, ustawicznej zmiany, a więc nie zatrzymywanie się na poszczególnych wrażeniach dźwiękowych, ale przeciwnie ustawiczne dążenie naprzód przy równoczesnym zupełnym braku zindywidualizowania struktur melodycznych, poprzez które odbywa się ten ruch (od tego indywidualnego kształtu motywów melodycznych odzwyczaił nas już co prawda i impresjonizm!). Kształty tych struktur melodycznych są dla ucha, wykształconego na muzyce XIX wieku,

zupełnie nieplastyczne i w samej naturze utworu leży, by się przy nich nie zatrzymywać. Tym samym żąda się tu od słuchacza wyeliminowania momentu reakcji poznawczej, rozumowej, która przy muzyce dawniejszego typu polegała na tworzeniu mniej lub bardziej rozciągłych w czasie wyobrażeń dźwiękowych, na wzajemnym ich porównywaniu i ustalaniu pewnych stosunków pomiędzy nimi. Podobnie żąda też taki utwór i wyeliminowania reakcji emocjonalnej w sensie estetyki wyrazu XIX wieku. Ta muzyka nie „wyraża" i nie ma zamiaru wyrażać uczuć kompozytora. Wyraża co najwyżej tylko (właśnie przez swój wszelki brak „wyrazu" w sensie muzyki XIX wieku) psychikę człowieka z okresu krańcowego upadku klasy mieszczańskiej, który w zmaszynizowanym i zamerykanizowanym świecie kapitalizmu stoi przed zupełną zagładą swego życia wewnętrznego i którego życie uczuciowe skarłowaciało. Tych związków muzyki z życiem słuchacz często nie chwyta, gdyż wyrażają się one dla niego w skomplikowanych zmianach systemu kompozycji muzycznej, te ostatnie zaś wymagają zbyt radykalnego przestawienia się w procesie słuchania utworu. Twórczość muzyczna często, a proces odbiorcy w muzyce zawsze pozostaje z tych powodów znacznie w tyle za życiem. Dla słuchacza, którego mam tu na myśli, główna trudność leży w odniesieniu do utworów tego typu nie w tym, by wyrobiony u niego przez tradycję typ reakcji uczuciowej i poznawczej współgrały zawsze zgodnie w jego przeżyciu muzycznym, ale na tym, by nastawić się na nowy typ przeżycia. Melodia była dotąd dla niego synonimem wyrazu uczuciowego, bo tym była istotnie w muzyce XIX w. W impresjonizmie melodii w tym rozumieniu prawie nie było. W muzyce motorycznej melodia powraca, ale w nowej roli, której słuchacz taki często nie rozumie. To są wszystko powody, dla których nie potrafi on umieścić tej muzyki w żadnej ze znanych dotychczas i pozytywnie wartościowanych kategorii stylistycznych. Konsekwencja tego w praktyce może być dwojaka. Słuchacz albo odczuwa, że ta muzyka żąda od niego innego nastawienia, ale nie potrafi się na nie zdobyć i pozostaje wobec niej bezradny. Przeżycie muzyczne jest wtedy niepełne, bo brak owego momentu współgrania pomiędzy dziełem muzycznym a odbiorcą. Moment wartościowania ograniczy się przy tym przeważnie do swej fazy wstępnej, do owego wzruszenia kluczowego, które nie znajdzie dalszego ciągu. Albo też słuchacz nastawia się błędnie, tj. tak, jak mu każą jego dawne przyzwyczajenia, a nie znajdując w tej muzyce tego, czego szu-

kał. wartościuje negatywnie. Mamy tu skrajny przykład wartościowania subiektywnego, którego przyczyny leżą nie tylko w jednostkowej psychice odbiorcy, ale głównie w tradycjach, w których wzrósł.

Drugim typem muzyki współczesnej, który staje w sprzeczności już nie tylko z nawykami słuchacza, ale nawet w kolizji z jego możliwościami percypowania utworu muzycznego tak, jak je urobiła tradycja — to p o l i f o n i a tzw. a t o n a l n a. Rozumiem przez to określenie (nie zupełnie zresztą ścisłe) utwory najrozmaitszego typu pod względem formy muzycznej, ale zawsze oparte na skali 12-tonowej i zawsze przyjmujące melodię za czynnik formotwórczy w znaczeniu samodzielności poszczególnych głosów. Pomimo wielu różnic, dzielących utwory tego typu u różnych kompozytorów, w różnych szkołach i środowiskach, posiadają one dzięki temu pewne cechy wspólne, i to cechy istotne, składające się na to, że styl ich odbiega w sposób zasadniczy od stylu muzyki dziewiętnastowiecznej. Wskutek tego utwory tego typu stają się źródłem nowych problemów w wartościowaniu estetycznym.

Ale zanim zajmiemy się tą kwestią, warto zatrzymać się na chwilę przy p o l i f o n i i jako takiej ze względu na nowe aspekty, które wprowadza do problemu wartościowania w muzyce w porównaniu z wypadkami omówionymi poprzednio. Aspekty te nowe są o tyle, że tu po raz pierwszy żąda się od słuchacza wyraźnie silnego udziału czynnika świadomego, poznawczego w przeżyciu estetycznym, nieraz nawet przewagi tego czynnika w stosunku do innych. Mam tu na myśli oczywiście nie wypadki pojawienia się poszczególnych fragmentów polifonicznych w ramach utworu w zasadzie homofonicznego (np. w częściach przetworzeniowych u Mozarta, Beethovena itp.), ale utwór utrzymany w całości w fakturze polifonicznej. Tu może się nasunąć różny stopień trudności w percypowaniu i wartościowaniu estetycznym utworu w zależności od tego, na jakim systemie tonalnym opiera się polifonia. Trudności te będą mniejsze, gdy systemem tym będzie system dur-moll, raz dlatego, że strukturowanie utworu będzie tu dla słuchacza łatwiejsze, powtóre dlatego także, że ta polifonia nigdy nie jest tam tak (jeżeli się tak wyrazić można) absolutnie polifoniczną, jak w utworach XV i XVI wieku lub w utworach współczesnych, stojących już poza dur i moll. Ale sprawa ta wygląda inaczej już chociażby u Bacha, który — choć trzyma się ściśle struktur systemu dur-moll, jednak jest jedynym kompozytorem, umiejącym się przy tym zdobyć na maximum polifonicznej samodzielności głosów. Istnieje cały szereg

utworów Bacha, które nawet przy swej absolutnie doskonałej polifoniczności i nawet gdy ta polifonia nie uświadomi się słuchaczowi w całej rozciągłości, mogą dotrzeć do niego, o ile posiadł pewną ogólną zdolność świadomego reagowania na muzykę i otwarcia się na jej walory uczuciowe. Ale istnieją inne, gdzie dla zrozumienia intencji twórczej niezbędne jest uświadomienie sobie faktury i konstrukcji, jak np. w fudze. Rodzaj tematu, melodia kontrapunktu, sposób przeprowadzenia tematu przez głosy, budowa epizodów, zastosowanie środków imitacyjnych — wszystkie te czynniki, jakkolwiek należą do ściśle formalnych, warunkują jednak sobą całość przeżycia estetycznego tak dalece, że muszą być brane w rachubę. Dla tych właśnie względów uchodzi Bach za kompozytora tak „trudnego" nawet u tych ludzi, którzy skądinąd zdolni są do przeżywania estetycznego muzyki poważnej i do wydawania o niej odpowiedzialnych sądów wartościujących. Słuchaczom tego ostatniego typu brak zasadniczych przesłanek, na których mogliby się oprzeć w przeżyciu estetycznym, związanym z muzyką polifoniczną. Trudności, które im się tu nastręczają, uważają oni za zbyt wielkie, by mogli je przezwyciężyć. Następuje wtedy albo zniechęcenie do tego typu muzyki, albo — co częściej — znowu wartościowanie negatywne, nawet stwierdzenie, że muzyka ta nie jest zdolna w ogóle dostarczyć wrażeń poza sferą czysto poznawczą, a więc tego typu, których dostarcza np. studium dzieła naukowego. Jasnym jest, że w tym ostatnim wypadku to wartościowanie negatywne jest wynikiem braków czysto subiektywnych i że jest równoznaczne z tym, że przeżycie estetyczne w swej pełnej postaci nie zaistniało tu właściwie.

Trudności, związane z fakturą polifoniczną jako taką, potęgują się w miarę, jak system tonalny, na którym opiera się dany utwór, przedstawia dla danego słuchacza materiał bardziej obcy. Będą więc one większe w polifonii XV i XVI wieku, a największe w polifonii atonalnej. Do obcości momentu czysto wrażeniowego, zawarunkowanego nowym rodzajem brzmienia w równoczesnych zestawieniach poszczególnych linij melodycznych i w ramach samej melodii tych poszczególnych głosów, dołącza się tu jako główna przeszkoda dla percepcji słuchacza okoliczność, że ten moment wrażeniowy wybija się dla niego (właśnie z powodu swej obcości) na pierwszy plan, że go specjalnie silnie absorbuje, podczas gdy w istocie każdej polifonii leży właśnie usunięcie tego momentu wrażeniowego na plan dalszy, o ile możności najdalszy. Utwór polifoniczny wymaga silnego zaangażowania władz poznawczych, co samo już oznacza,

że wrażenia, które słuchacz odbiera z takiego utworu, muszą być przez niego przyjmowane nie bezpośrednio, ale od razu już jako przetworzone na wyobrażenia dźwiękowe, których część stanowią. Zachodzi więc w takim wypadku wskutek obcości tych wrażeń zasadnicza niezgodność pomiędzy tym, czego żąda od słuchacza dany utwór, a tym, z czym ten słuchacz do utworu podchodzi, nie mówiąc już o tym, że i sama czynność strukturowania takiego utworu natrafia przez to na wzmożone trudności, bo struktury melodyczne i współbrzmieniowe i wzajemne ich między sobą stosunki podlegają nowym prawom. W rezultacie może stąd wyniknąć zupełne nieporozumienie, które nie tylko doprowadza z góry do wartościowania negatywnego, ale nie dopuszcza nieraz do zaistnienia przeżycia estetycznego. O sądzie estetycznie wartościującym nie może być w takim wypadku właściwie w ogóle mowy, bo nie ma sądu estetycznie wartościującego tam, gdzie nie ma estetycznego przeżycia. Przeżycie to zaś nie będzie mogło zaistnieć tak długo, dopóki odbiorca nie osłucha się z muzyką tego typu przynajmniej o tyle, że zorientuje się, jakiego nastawienia żąda od niego ta muzyka. Tu leżą najgłówniejsze powody, dla których muzyka współczesna — zwłaszcza polifonia atonalna, która w ramach tej muzyki zajmuje tak wiele miejsca — spotyka się z wrogim nastawieniem przeciętnego słuchacza spoza kół fachowych. Jeżeli każda muzyka żąda od odbiorcy reakcji świadomej, aktywnej, to ta muzyka żąda jej w stopniu jeszcze o wiele wyższym. Zaś przeciętny odbiorca nastawiony jest raczej na przeżywanie bierne niż aktywne, nie lubi wysiłku. W tym leży główne źródło jego „konserwatyzmu". Jak wielki jest ten wysiłek, którego żąda od odbiorcy muzyka współczesna, specjalnie polifonia atonalna, tego dowodem fakt, że ucieka przed tym wysiłkiem nawet znaczna część spośród muzyków zawodowych. Ta ostatnia zaś okoliczność pociąga za sobą w konsekwencji jeszcze brak dalszych przesłanek dla pozytywnego wartościowania tej muzyki u niefachowców: brak autorytetu, na którym by się mogli oprzeć.

Aby wyczerpać wszystkie wypadki sądów estetycznie wartościujących w odniesieniu do muzyki współczesnej, wypadnie jeszcze podkreślić, że źródłem wartościowania negatywnego nie musi tu być sama tylko wrażeniowa obcość tej muzyki lub niemożność jej trafnego strukturowania. Mogą tu w grę wchodzić inne jeszcze momenty. Zdarzyć się może — jak to często obserwujemy w życiu — że słuchacz, nawet gdy potrafi już przejść do porządku nad innością wrażeń dźwiękowych, których dostarcza mu ta muzyka i orientuje

się jako tako w jej jakościach strukturalnych, jednak wartościuje ją zdecydowanie negatywnie. Są to też właściwie jedyne wypadki, w których możemy mówić o negatywnych sądach estetycznie wartościujących w odniesieniu do dzieł muzyki współczesnej. Źródłem wartościowania negatywnego jest wówczas poczucie niezgody na e m o c j o n a l n y   w y r a z tej muzyki — jak wnioskować można z wypowiedzi takich odbiorców. I tu znowu mogą zajść wypadki dwojakiego typu. Może się zdarzyć — i to jest wypadkiem stosunkowo najczęstszym — że odbiorca nie dochodzi tu do wyłuskania z tych utworów jakiejkolwiek w ogóle treści wyrazowej, emocjonalnej, bądź dlatego, że w samym utworze moment konstrukcji przeważa nad momentem wyrazu (o wypadkach tych jako o takich, gdzie samo dzieło muzyczne przesądza już w pewnym stopniu o postawie odbiorczej, gdzie więc kryterium wartościowania leży w samym dziele, będzie bliżej mowa w drugiej części pracy), względnie daje się z tej konstrukcji tylko z trudnością wyczuć, bądź też dlatego, że ten typ wyrazu, który reprezentowany jest danym utworem muzyki współczesnej — lub może w ogóle jest dla tej muzyki typowy — nie odpowiada temu odbiorcy, jest mu w zasadzie obcy. Pomijam tu okoliczność, że i wtedy — nawet gdy odbiorca w swoim mniemaniu „rozumie" dzieło muzyczne pod względem jego konstrukcji (oczywiście nie w sensie dokładnej analizy formalnej, ale w sensie ogólnym) i gdy przezwyciężył obcość wrażeniową — prawdopodobnie powody będą tu te same, jak w wypadkach poprzednio omówionych, tzn. że to przezwyciężenie nie poszło jednak jeszcze tak daleko, by umożliwić poruszanie się swobodne pośród struktur dźwiękowych nowego typu, mimo, że słuchacz nie zdaje już sobie z tego sprawy. Biorę w tej chwili pod uwagę tylko takie wypadki, gdzie można mówić istotnie o obcości typu emocjonalnego (która zresztą w muzyce specjalnie często nie da się wyraźnie oddzielić od obcości wrażeniowej, podobnie jak działanie wrażeniowe może przejść bezpośrednio w pozytywną reakcję emocjonalną). Takie wypadki tłumaczą się same przez się. Odgrywają tu dominującą rolę te same powody, które wpływają na niezrozumienie przez współczesnego czytelnika dzieł współczesnej literatury, plastyki itp. Oznaczają one, że ten odbiorca albo nie umie odczytać wyrazu emocjonalnego swego środowiska w jego kształcie artystycznym w ogóle, albo że stoi w jakiś sposób sam poza ogólnym dla tego środowiska typem wzruszeniowości. Przy tym ten rodzaj obcości zaistnieć może w stopniu różnym, podobnie, jak różny jest stopień wrośnięcia da-

nej jednostki ludzkiej w swoje środowisko i we właściwe mu formy życia, myślenia itp. Wtedy nie będą rozstrzygać momenty wyłącznie muzycznego przygotowania, szerszych lub węższych horyzontów muzycznych, giętkość wyobraźni ściśle muzycznej, ale raczej momenty natury bardziej ogólnej, które można ująć jako stopień przystosowania tej jednostki do życia współczesnego. Że decydującą rolę odegrają tu różnice światopoglądowe — to jest rzeczą niewątpliwą, podobnie jak i fakt, że różnice grupowe zaznaczą się tu w sposób bardziej jeszcze bezpośredni niż we wszystkich innych omawianych poprzednich wypadkach.

Dla zbadania problemu od innej strony ciekawe będzie odwrócić go i zapytać, jak wygląda problem wartościowania estetycznego u zwolenników muzyki współczesnej? Bo — jak we wszystkich sprawach związanych bezpośrednio ze współczesnością — nie ma tu prawie odbiorców nastawionych wyłącznie tylko rzeczowo, tzn. takich, którzy nie byliby specjalnie silnie emocjonalnie — bądź w sensie dodatnim, bądź w ujemnym — nastawieni do muzyki współczesnej. To zaangażowanie emocjonalne wyraża się nawet w pewnym nastawieniu z góry do utworu muzycznego jeszcze nieznanego, tak że sąd wartościujący, dodatni lub ujemny, znajduje tu już dla siebie grunt przygotowany, jeszcze zanim rozpoczął się proces właściwego przeżywania estetycznego. I właśnie ten stan rzeczy, który znamy wszyscy z praktyki, pozwala mi rozpatrywać odbiorcę muzyki współczesnej i jego sądy wartościujące z punktu widzenia tych dwu różnych grup: grupy nastawionej pozytywnie i grupy nastawionej negatywnie do muzyki współczesnej. Zastrzegam się przy tym, że za przykład wezmę tym razem nie stosunki panujące w Polsce, ale raczej w przeciętnym środowisku europejskim, gdzie istnieje większa niż u nas, ciągłość tradycyj odbiorczych w stosunku do muzyki XX wieku. Otóż jest rzeczą bardzo charakterystyczną, że zwolennicy muzyki współczesnej rekrutują się na ogół (tak fachowcy jak i amatorzy) spośród ludzi młodszych, których wychowanie i wykształcenie nie stało już tak wyłącznie pod znakiem muzyki klasycznej i romantycznej i którzy we wczesnych latach sami byli świadkami tych wszystkich — tak szybko w porównaniu ze sztuką XIX wieku — odbywających się zmian stylu w pierwszych dziesiątkach XX wieku. Dzięki tym okolicznościom nabyli oni pewną giętkość w nastawianiu i przestawianiu się na przeżywanie dzieł muzycznych różnego typu i stylu, zwłaszcza, że okres ten był nie tylko okresem eksperymentów i poszukiwań

nowego materiału dźwiękowego, ale równocześnie także i okresem renesansu dawnych mistrzów z epoki przedklasycznej i rozwijających się studiów historycznych i etnograficznych (zainteresowanie muzyką ludów pozaeuropejskich i prymitywów). Wszystkie te fakty musiały silnie zaważyć na rozszerzeniu horyzontów muzycznych i wzbogaceniu skali przeżyć estetycznych u tych odbiorców, pokazując im długi szereg dzieł, które były „piękne" pięknem innym od dzieł klasycznych i romantycznych.

Słuchając wypowiedzi tego typu laików w odniesieniu do dzieł muzyki współczesnej, można się w pewnej przynajmniej mierze zorientować, jakie elementy tej muzyki brane tu bywają jako kryterium pozytywnego jej wartościowania. Otóż jest rzeczą niezmiernie ciekawą, że są to w dużej mierze właśnie te czynniki wyrazu, które słuchacza bardziej konserwatywnego do tej muzyki zniechęcają, a więc jej spotęgowana dynamika, brak sentymentalizmu, co podświadomie budzi w nich jakieś nowe struny psychiki, znamienne dla dzisiejszego, nowego stosunku emocjonalnego do życia z jego krótkimi spięciami emocji szybko się wyładowujących i równie szybko ustępujących miejsca nowym, ich krótkofalowa, poszarpana melodia, nawet radykalne brzmienia harmoniczne i mocne, często brutalne efekty instrumentacyjne, ich żywa rytmika, wzmagająca poczucie witalności. Nie są to oczywiście cechy, które można by określić jako charakteryzujące całą muzykę współczesną, raczej tylko pewne jej odłamy. Ale to są właśnie utwory, które najbardziej „biorą" publiczność, a z których znaczna część zyskała sobie równocześnie duże uznanie także i w kołach muzyków zawodowych. Trudno powiedzieć, jak odniosą się do nich przyszłe pokolenia. Być może zobaczą w nich nie wiele więcej, jak historyczne pomniki okresu przejściowego, oceniając z czysto estetycznego punktu widzenia te wybujałości dźwiękowe jako prymitywizmy, podobnie jak oceniali laicy XIX wieku jako prymitywne z ich punktu widzenia kompozycje mistrzów paryskich z XII i XIII wieku. Ale czy sama możliwość takiego faktu, a nawet jego zaistnienie przekreśla wartość tej muzyki dla naszego pokolenia i dla historii? Do zagadnienia tego powrócę jeszcze w drugiej części pracy, na razie pozostawiając je bez odpowiedzi.

O ile w pierwszych omawianych wypadkach główną podstawą wartościowania pozytywnego dzieł muzycznych niezależnie od ich cech obiektywnych było przyzwyczajenie do pewnych określonych w dawniejszych doświadczeniach pozytywnie wartościowanych ka-

tegoryj stylistycznych, o tyle u odbiorcy ostatniego typu działa raczej c i e k a w o ś ć i n t e l e k t u a l n a i chęć poszukiwania nowych form dla wypowiedzi uczuciowych w sztuce, które każą śledzić każde zjawisko nowe w sztuce z rosnącym zainteresowaniem — objaw dla dzisiejszego typu psychiki bardzo znamienny. Większość różnic indywidualnych w tym procesie wartościowania, którymi nie mogę się tu bliżej zajmować, to właśnie wzajemne współdziałanie i przeciwdziałanie tych dwu sił: przyzwyczajenia i ciekawości, które zależnie od predyspozycyj i od tradycyj, które działały na danego osobnika, dają coraz nowe wyniki.

T r a d y c j a jest pewną specjalną formą przyzwyczajenia, działającą zarówno indywidualnie jak i grupowo. Jest rzeczą nie ulegającą wątpliwości, że poszczególne środowiska geograficzne i narodowe posiadają swe tradycje, działające na przestrzeni długich wieków w historii muzyki podwójną drogą: poprzez twórców i poprzez odbiorców. Dzięki tym tradycjom, których pierwotnych źródeł nie mogę tu dochodzić, daje się w różnych środowiskach stwierdzić specjalny dla nich stosunek do dźwięku jako do tworzywa artystycznego. Sprawia on, że pewne style, dla których istotny jest ten stosunek do dźwięku, powstają w tych właśnie środowiskach, a inne, wytworzone na innym gruncie i mające swe źródło w innym nastawieniu, zostają przetworzone w odpowiedni sposób, zgodny z tradycjami lokalnymi. (Przykład: opera jako forma najbliższa tradycjom muzyki włoskiej, zawsze we Włoszech miała najliczniejszych i największych swych przedstawicieli, którzy zachowywali ciągłość włoskiej kultury muzycznej, natomiast przeniesiona na inny grunt, musiała się dostosować do tradycyj lokalnych, np. na gruncie francuskim zamienia się w XVII wieku na operę-balet, w południowych Włoszech, gdzie specjalnie silne było oddziaływanie wpływów ludowych, powstaje opera buffa itp.). Jeden rodzaj stylu znajduje podatniejszy grunt w tym środowisku, inny w innym. Zaś poprzez długoletnie i częste nawroty kompozytorów do tego samego nastawienia twórczego, urabia się w odpowiedni sposób i smak publiczności. Jest to mniej więcej równoznaczne ze skłonnością do pewnego określonego typu wartościowania w poszczególnych środowiskach. Jeżeli sięgniemy teraz po przykłady do muzyki polskiej, stwierdzimy, że i tu istnieją pewne obciążenia tradycją, które działają zarówno na terenie samej twórczości muzycznej jak i na terenie nastawienia odbiorczego. I tak nie jest na pewno przypadkiem fakt, że największy polski kompozytor od czasów Chopina, Karol Szymanowski, re-

prezentujący w pierwszych dziesiątkach XX wieku, a więc w okresie ogólnego odwrotu od uczuciowości w muzyce i aktualności haseł „nowej rzeczowości", pozycję najczystszego liryzmu. Pozycja ta oznacza dalszy ciąg tradycyj chopinowskich, których liryzm nie tylko przez sam swój wybitny akcent w całości twórczości muzycznej romantyków, ale także — i może bardziej jeszcze — przez fakt jedyności i niepowtarzalności w ostatnich stu latach na terenie muzyki polskiej — nabrał znaczenia tradycji narodowych. (W tym wypadku nawet ów proces urabiania tradycji związany był nie tyle z samą twórczością, ile raczej z urobieniem smaku odbiorcy w pewnym określonym kierunku). Liryka Szymanowskiego jest zatem nie tylko rezultatem jego dyspozycyj osobistych, ale także tego stanu rzeczy, który zastał u odbiorcy polskiego w chwili swego wystąpienia na widownię historyczną.

Okoliczność, że ten sam odbiorca nie rozumiał i nie uznał muzyki Szymanowskiego za jego życia, bynajmniej nie może świadczyć przeciwko temu twierdzeniu. Odbiorca polski z pierwszych dziesiątków XX wieku nie uznał i nie zrozumiał tej muzyki dlatego, że nie posiadał odpowiedniego przygotowania do zrozumienia form i środków, którymi ona się posługiwała, nie umiał wyłuskać tego liryzmu, który mu w zasadzie odpowiadał, z niezrozumiałych dla siebie form i środków, nie rozumiał języka, którym Szymanowski przemawiał w swej muzyce.

Podobnie nie jest przypadkiem okoliczność, że pewne kierunki, które w innych środowiskach europejskich znalazły oddźwięk i wywarły silniejszy lub mniejszy wpływ w muzyce współczesnej, w Polsce przeszły bez echa. Teoretycznie rzecz biorąc, istniały w Polsce w okresie Szymanowskiemu współczesnym i bezpośrednio po Szymanowskim, warunki jak najbardziej sprzyjające szerzeniu się wszelkich „nowinek" muzycznych, bo jasnym jest, że tam, gdzie — jak u nas — istniało uświadomione od wystąpienia „Młodej Polski" dążenie do uwspółcześnienia twórczości muzycznej, do wyrównania jak najszybciej zaległości XIX wieku, tam szuka się wszelkich dróg, prowadzących do tego uwspółcześnienia. Najlepszym tego dowodem jest twórczość samego Szymanowskiego, która nawet przy tak daleko posuniętej samodzielności twórczej poddawała się różnym wpływom z zewnątrz. Ale jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną, że pewne kierunki awangardowe, bardzo nawet mocne za granicą, zostały z tych wpływów wyłączone, i to nie tylko przez samego Szymanowskiego i tych kompozytorów, którzy poszli po

jego linii, ale przez wszystkich w ogóle, bez względu na odmiany stylistyczne i ideologiczne nimi reprezentowane. Mam tu na myśli technikę kompozycji 12-tonowej Schönberga, której zwolennicy stworzyli we Wiedniu całą szkołę, znaleźli stosunkowo wcześnie już adeptów w innych krajach europejskich, a po wojnie zorganizowali poważne ogniska tego kierunku we Francji i w Ameryce. W Polsce była technika kompozycji 12-tonowej od pierwszej chwili absolutnie niepopularna i pozostała niepopularna po dziś dzień. Powodu tego skłonna byłabym dopatrywać się nie tylko w różnicy przygotowania odbiorcy muzycznego np. w Austrii i we Francji a w Polsce, które czynią muzykę tego typu, jako nastawioną w dużej mierze na abstrakcyjne działanie dźwiękiem z wyeliminowaniem środków bardziej bezpośrednich, jak barwa, rytm i dynamika, z góry nie przydatną w tym środowisku. W największej mierze działa tu fakt, że muzyka tego typu sprzeciwia się tendencjom, wytworzonym przez tradycję — i to w wyższym jeszcze stopniu u kompozytorów niż u odbiorcy. Kompozytor polski, nawet jeżeli wykształcenie muzyczne odebrał zagranicą (jak to miało miejsce u większości z nich w latach przedwojennych i w okresie międzywojennym), nastawiony jest na działanie dźwiękiem jako środkiem wyrazu i to specjalnie na lirykę muzyczną, zwłaszcza od czasu, gdy Karol Szymanowski uświadomił go na temat tradycyj chopinowskich jako tradycyj rdzennie polskich. Nie wchodzę przy tym w szczegóły przydatności techniki kompozycji 12-tonowej dla muzyki współczesnej, ani jej wartości pod względem artystycznym. Stwierdzam tylko, że tradycja polska odegrała decydującą rolę w ustosunkowaniu się do niej polskiego kompozytora i odbiorcy, że wpłynęła w decydujący sposób na sposób jej wartościowania — i to nie w znaczeniu indywidualnym, ale w znaczeniu środowiska jako całości.

Jako dalszy czynnik kształtujący sąd i sposób wartościowania estetycznego dzieł muzycznych u laików, wymieniliśmy w p ł y w a u t o r y t e t u. Tu wypadnie dodać na ten temat jeszcze słów kilka. Wpływ ten działa podwójną drogą: świadomą i nieświadomą. Świadomą w tym sensie, że w każdym środowisku i w każdym okresie istnieje cały zorganizowany system współżycia pomiędzy kołami fachowców a kołami laików, wytwarzając zależnie od wzajemnego stosunku tych dwu grup cały szereg widomych lub ukrytych instytucyj, poprzez które wpływ fachowców działa na laików. W naszym środowisku nowoczesnym działa on poprzez recenzje, artykuły, audycje radiowe, koncerty — zwłaszcza szkolne i robotnicze itp.

Są to wszystko próby nawiązania bliższego kontaktu pomiędzy muzykiem zawodowym a odbiorcą, rozluźnionego do ostatnich granic w okresie elitarnym rozwoju na pograniczu XIX i XX w. Placówki te uważać można za przenoszące autorytatywne sądy fachowców do kół laickich i kształtujące świadomie smak i sąd publiczności, nie tylko poprzez sam fakt, że laikowi podaje się tu programy o pewnym specjalnym wyborze i doborze, ale i w tym znaczeniu, że wprost sugeruje się tu, które dzieła uważać ma za bardziej, a które za mniej wartościowe. I znowu zależnie od tego doboru czy sugestii nabierze on z czasem pewnych stałych upodobań i przyzwyczajeń, które będą różne w różnych środowiskach.

Ale wpływ autorytetu działać może — jak już wspomniałam — także i innymi jeszcze drogami, mniej uświadomionymi. Za przykład niech posłuży tu raz jeszcze środowisko polskie. Muzyka polska zależna była w przeszłości przez długi okres czasu od muzycznej kultury niemieckiej (w wieku XVI, później w dobie klasyków i w drugiej połowie XIX wieku), której autorytet działał w okresie jej hegemonii w muzyce europejskiej tym bardziej, że środowisko to znajdowało się w bezpośrednim sąsiedztwie. Przypomnę tu, że większość muzyków polskich w XIX wieku — jeżeli w ogóle wyjeżdżała na studia za granicę — to stale ciążyła ku centrom niemieckim. Dotyczy to nawet jeszcze kompozytorów z grupy „Młodej Polski": Karłowicz, Różycki, Fitelberg, Szymanowski w pierwszym okresie swej twórczości — wszyscy oni zbierali w Berlinie i we Wiedniu pierwsze swe doświadczenia jako artyści. Przełamał te tradycje dopiero autorytet Szymanowskiego, który w pewnej chwili odwrócił się ostatecznie od muzyki niemieckiej i jej wzorów, zamieniając je na wzory francuskie (Debussy, Ravel i działający również w Paryżu Strawiński). Od tej chwili zaczął autorytet Szymanowskiego działać podwójną drogą: wpierw w kołach młodszych i najmłodszych kompozytorów polskich, których sugestionował sam żywym przykładem swej sztuki (po części także sugestie słowa pisanego w listach, artykułach i rozmowach prywatnych). Sprawił on, że począwszy od tej chwili wszyscy bez wyjątku młodsi kompozytorzy polscy obrali sobie Paryż jako miejsce pogłębienia swych studiów zawodowych, a poddając się tym samym pod silny wpływ muzyki francuskiej, przejęli do swej twórczości pewne jej cechy, świadomie postawili sobie za ideał typ muzycznej kultury łacińskiej i zaczęli go sami propagować z kolei żywym przykładem, słowem i pismem, oddalając się tym samym coraz bardziej od wpływów niemieckich. W pro-

6

cesie tym tkwiło zresztą coś więcej, niż sam tylko wpływ autorytetu Karola Szymanowskiego. Oto tradycje francuskie bliższe były sztuce polskiej i tradycjom polskim niż tradycje niemieckie. A gdy hitleryzm ostatecznie skompromitował niemiecką ideologię artystyczną. można już dziś mówić — mimo stosunkowo krótkiego okresu czasowego — o silnie zakorzenionych tradycjach francuskich w muzyce polskiej, które w konsekwencji działają przez reperkusję wszystkimi dostępnymi drogami także i w kołach laików. U tych ostatnich dokonało się oczywiście to przesunięcie bardziej nieświadomie, niemniej działa dziś autorytet kół zawodowych w tym kierunku bardzo silnie. I znowu nie mam zamiaru poddawać tu to zjawisko jakiemuś obiektywnemu osądowi, badać czy ten wpływ był korzystny, czy nie, względnie o ile był dodatni a o ile ujemny. Chodzi raczej o to, by pokazać, w jak decydujący sposób zaważył tu wpływ autorytetu na sposób wartościowania w muzycznych i laickich kołach polskich, względnie na wybór dzieł, wartościowanych pozytywnie. Gdy uprzytomnimy sobie modyfikacje smaku muzycznego, które dokonały się u nas od stojącego jeszcze tak silnie pod wpływem muzyki niemieckiej Noskowskiego, Paderewskiego i innych poprzez Karlowicza, Różyckiego, Szymanowskiego do najmłodszych, to stanie nam się jasnym, że nie tylko kompozytorzy, ale i publiczność nasza zamieniła ideał bohaterskiego patosu, ciężkiej wagnerowskiej faktury i instrumentacji na ideał faktury prostszej, przejrzystej instrumentacji i żywej rytmiki.

Moment tradycji i autorytetu rozstrzyga też w dużej mierze o zjawisku tzw. r e n e s a n s u w historii muzyki, które przedstawiają obraz zmian smaku i kryteriów wartościowania oglądany od innej strony. Wiemy, że w zależności od przemian dokonujących się w bieżącej historii muzyki, całe jej okresy dawniejsze, odbiegające od aktualnych potrzeb mniej lub bardziej swym stylem, popadają w zapomnienie i to niezależnie od wartości choćby najbardziej pozytywnych, które reprezentowały dla swych współczesnych i dla innych epok. Sztuka J. S. Bacha była przez długie lata zapomniana przez potomność, póki nie odżyła w czwartym dziesiątku XIX stulecia, aby potem aż po dzień dzisiejszy wzrastać na znaczeniu. Sztuka starej polifonii niderlandzkiej a cappella podobnie zapadła w zapomnienie w pamięci potomnych, aby przypomnieć się dopiero przy końcu XIX wieku, jako jeden z najświetniejszych okresów w historii muzyki. Średniowieczna sztuka muzyczna ze Szkoły Paryskiej uważana była przez kilkaset lat za coś niższego od muzyki

klasycznej i romantycznej, a „odkryta" na festiwalu beethovenowskim w r. 1926, stała się dla awangardy muzycznej XX wieku „cudem niepojętym" (określenie Karola Szymanowskiego). A jednak niewątpliwie w każdym z wymienionych tu wypadków mamy do czynienia ze zjawiskiem pod historycznym kątem widzenia potężnym, które w swoim czasie miało zaważyć w sposób decydujący na dalszym rozwoju sztuki i dlatego każe przypuszczać, że miało w sobie znamiona ruchu istotnego twórczego. Skąd więc to zupełne zapomnienie, w które popadły na tak długi okres czasu i skąd po latach te nagłe momenty triumfu? Wygląda to tak, jak gdyby przedmiotowe, obiektywnie sprawdzalne walory dzieła muzycznego odegrać miały tu mniejszą rolę w procesie ich estetycznego wartościowania, jak gdyby kryteria wartościowania leżały gdzieś poza nimi samymi. Przy tym — wbrew pozorom — nie mamy tu bynajmniej do czynienia z jakimś odruchem indywidualnym, który by siłą swego autorytetu narzucił szerszym sferom ten zmieniony sąd o dawnych dziełach. Indywidualny był wprawdzie za każdym razem impuls, który dał temu początek (a więc Mendelssohn, który po długich latach zapomnienia wykonał po raz pierwszy w r. 1829 Bacha Pasję według Mateusza, Liszt, który w swych wysiłkach regenerowania muzyki kościelnej zainteresował się muzyką Palestriny, prof. Ficker z Innsbrucka, który jako historyk dał impuls do wykonania na koncercie historycznym podczas festiwalu beethovenowskiego we Wiedniu utworów Leonina i Perotina), ale ten indywidualny impuls znalazł od razu oddźwięk tak silny i tak powszechny, że należało by raczej przyjąć — jak to się mówi — wyczucie pewnych zmian smaku „wiszących w powietrzu" i czekających tylko na hasło, aby się wyzwolić. Istotnym źródłem takich renesansów w historii muzyki jest prawdopodobnie zbliżenie się danego okresu historycznego do kategoryj stylistycznych, reprezentowanych przez epokę, wydobywaną z zapomnienia. Daje się przy tym zaobserwować pewna stała prawidłowość, rządząca zjawiskami tego rodzaju. O ile reakcja negatywna (i to znowu nie tylko w kołach zawodowców, ale i w szerszych kołach odbiorców) jest zwykle najsilniejsza w stosunku do okresów tzw. wczorajszych, to zjawiska renesansu obejmują raczej okresy bardziej odległe; gdy już wyżyły się w stosunku do przeszłości tendencje reakcyjne, powraca znowu prawem kolejności ideologia artystyczna bliżej pokrewna epoki przedwczorajszej. I im silniejsza była ta pierwsza reakcja negatywna, im dalej sięgające konsekwencje rozwojowe przyniosła ze sobą, im dłużej trwała, tym

6*

dalej wstecz sięgają zazwyczaj wysiłki ożywienia dawnych epok historycznych. Nie ma tu oczywiście i nie może być mowy o dosłownym powrocie dawnych haseł i dawnych ideologii. Jest tylko proces uaktualnienia pewnych rysów dawniejszego okresu, w których nowa, szukająca swej własnej drogi epoka widzi wzory dla siebie. W wymienionym wyżej wypadku renesansu Szkół niderlandzkich wzorem tym miała być czysta wokalna technika chóru a cappella w okresie, w którym prawa wokalistyki zostały zapomniane w jednostronnym nastawieniu na muzykę instrumentalną, symfoniczną. W wypadku wskrzeszenia do życia dawnych organów Leonina i Petrotina miała to być nieskażona wymaganiami tradycyjnej harmoniki sztuka polifonii z jej akcentem na melodię jako na element formotwórczy, która stała się głównym problemem dla pokolenia muzyków w pierwszym ćwierćwieczu XX stulecia, zmierzających do rewindykowania dla melodii dawnych praw na nowych podstawach. Wynikało by z tego, że dla jednych okresów historycznych, dla całych pokoleń i grup ludzkich, jedne i te same dzieła przedstawiają wartość, inne są bezwartościowe. Bo chwilowa niepopularność dzieł, będących na razie poza obiegiem, nie ogranicza się tylko do tego faktu, że one bywają wtedy rzadziej wykonywane, że ilościowo ustępują miejsca innym. One po prostu nie liczą się wtedy jako pozytywna wartość artystyczna, nie przemawiają do ludzi. I zjawisko to nie ogranicza się tylko do kół fachowców lub do samych kół laickich. Obejmuje zgodnie jedne i drugie, choć może odbiorcy, rekrutujący się z każdej z tych grup, przytoczyliby inne nieco argumenty dla uzasadnienia swej niechęci. Oczywiście działa i tu autorytet. Gdy taki stan niechęci do pewnych dzieł, kompozytorów czy całych kierunków przeciąga się na dłuższy okres czasu, wytwarza się już pewna tradycja, która z kolei nie pozwala przezwyciężyć tej niechęci nawet wtedy, gdy obiektywne warunki, wytwarzające tę atmosferę, przestają już być aktualne. I właśnie do przełamania tych tradycyj potrzebny jest ów impuls indywidualny, który staje się iskierką, rozpalającą wielkie pożary.

Istnieje jeszcze jedno zjawisko pokrewne wyżej opisanemu zjawisku renesansów w historii muzyki: jest nim przyjęcie za podstawę wartościowania estetycznego, w tym samym dziele czy tym samym typie dzieł, coraz to innych czynników w zależności od środowiska i okresu historycznego, który je wartościuje. W poprzednich wypadkach źródło zmian w sądach wartościujących określić można jako zmianę ogólnego emocjonalnego nastawienia i stosunku do dźwięku

jako do źródła wyrazu w dziele muzycznym: pewna grupa ludzi, zamknięta w określonych granicach historycznych, odwraca się od tego czy innego dzieła czy kompozytora, bo z pewnych — zazwyczaj dość skomplikowanych względów — dzieło to przestało jej się podobać, wzruszać ją czy zachwycać. W wypadku, który teraz chcę poruszyć, zasadnicze nastawienie emocjonalne nie zmienia się. Dzieło muzyczne, zrodzone w jakimś dawniejszym okresie, nie przestaje podobać się, nie traci swej siły sugestywnej dla następnych generacyj, ale podoba się za każdym razem z innych względów, ściślej mówiąc, w dziele tym podoba się coraz coś innego, coraz coś innego uosabia wartość tego dzieła. Przykładem tego stanu rzeczy może być choćby ewolucja, której ulegał smak publiczności w ostatnich 100 latach w stosunku do Chopina. Chopin należy do tych nielicznych kompozytorów, którzy od chwili swej śmierci (za życia ceniony był — za wyjątkiem bardziej postępowych kół ściśle fachowych — zdaje się raczej jako pianista) cieszyli się i cieszą po dziś dzień niesłabnącym powodzeniem, zarówno w kołach zawodowców jak i u odbiorcy spośród szerszej publiczności, mimo zasadniczych zmian, jakie przechodziła twórczość muzyczna i smak publiczności w ciągu tych ostatnich 100 lat (mam tu na myśli nie tylko środowisko polskie, ale i inne środowiska europejskie). I tak pokolenie, które przyszło bezpośrednio po Chopinie, interesowało się w pierwszym rzędzie swoistym typem jego techniki fortepianowej („techniki“ oczywiście w najszerszym sensie tego terminu). Trzeba pamiętać, że był to okres rozwijającego się bujnie wirtuozostwa (Paganini, Thalberg, Liszt i in.) jako pewnej wartości w muzyce, w owych czasach bezwzględnie nowej, i to wartości tego rodzaju, która mogła być oceniona równie dobrze przez muzyka zawodowego jak i przez laika. Fachowców interesowało w pierwszym rzędzie to, jakimi środkami dochodził Chopin do efektów, których na darmo można by szukać u wszystkich innych, największych wirtuozów fortepianu współczesnych mu. Podziwiali oni nowość tych efektów, ich funkcjonalne związanie ze stylem faktury i techniki kompozytorskiej oraz z duchem instrumentu. Zaś u laika głównym momentem, skłaniającym go do pozytywnego wartościowania, był moment zadziwienia, imponowania tymi środkami technicznymi (zwłaszcza w ręku znakomitego wykonawcy): szybkością i zwiewnością pasaży, delikatnością piana, bogactwem nagromadzonych ornamentów w melodii itp. Zainteresowanie tą stroną techniczną, która stała w ośrodku zainteresowań muzycznych epoki, przysłoniło tej generacji inne

wartości muzyki chopinowskiej. Za mniej więcej 20—30 lat znalazła nowa generacja nowe podejście do tej muzyki. Uznała, że jej zalety techniczne są rzeczą drugorzędną w porównaniu z bogactwem wyrazu uczuciowego w niej zamkniętego. I znowu przypomnijmy sobie, że był to okres, gdy Wagner pokazał swego „Trystana", w którym wypowiedział w najpełniejszej formie credo współczesnego kompozytora, traktującego dźwięk jako wyraz stanów uczuciowych, rozpalonych do najwyższej temperatury, gdy Liszt w zwrotach patetycznych i sentymentalnych równocześnie opiewał losy bohaterów o wielkich namiętnościach w swych poematach symfonicznych, gdy wyrastał Skriabin, który niedługo już dać miał kwintesencję ideologii romantycznej w jej formie schyłkowej. Pławienie się w emocji, mającej w sobie coś z mistycznej kontemplacji i równocześnie z rozkoszy zmysłowej, uznane było wtedy za główną, jeżeli nie za jedyną treść przeżycia muzycznego. Tym samym w hierarchii dzieł muzycznych najwyżej postawione zostały te, które według ogólnego mniemania odpowiadały tym wymaganiom. Chopin postawiony został na jednym z najwyższych miejsc w tej hierarchii, i to rozstrzygnęło o pozytywnym wartościowaniu jego muzyki u tej generacji. I znowu laik i muzyk zawodowy byli tu w najzupełniejszej ze sobą zgodzie. W XX wieku wreszcie, w latach dwudziestych i trzydziestych, odkryto jeszcze inną wartość muzyki chopinowskiej, dotychczas prawie niedostrzeżoną. Odkryto jej misterną formę i logikę konstrukcji, która na ogół bynajmniej nie była czymś normalnym w dobie sobie współczesnej, w dobie lekceważenia czynnika formalnego u romantyków. To ostatnie odkrycie dokonane zostało w kołach zawodowych, ale znalazło sobie rychło drogę i do szerszych warstw słuchaczy, głównie przez pośrednictwo pianistów, ówczesnych wykonawców muzyki chopinowskiej. Bo łącznie z oglądaniem tej muzyki z coraz nowej perspektywy w poszczególnych okresach historycznych, można także mówić o powstawaniu i zanikaniu odmiennych stylów wykonawczych tej muzyki: w pierwszym z omawianych okresów o stylu raczej wirtuozowskim, w drugim o stylu wykonawczym z przewagą elementu emocjonalnego, w ostatnim wreszcie (który w wielu środowiskach pozostaje zresztą aktualny po dziś dzień) o stylu bardziej rzeczowym, gdzie kunszt pianisty zwraca się w pierwszym rzędzie ku wydobyciu samego rysunku melodii chopinowskiej, subtelnych komplikacji polimelodycznych, wahnień rytmu, tempa itp. Poprzez tę rozmaitość stylów interpretacyjnych słuchacz nastawia się na coraz inne aspekty tej

muzyki, a tym samym zmienia kryteria i sposób wartościowania samego utworu muzycznego.

Tu podkreślić należy jeszcze jeden moment, wpływający na sposób wartościowania dzieła muzycznego, a leżący znowu poza nim samym, ważny zwłaszcza dla laików (choć nie wyłącznie, bo i muzycy zawodowi nie są całkowicie wolni od jego wpływu). Jest nim właśnie w p ł y w w y k o n a w c y. Laik, wartościujący jakiś utwór muzyczny czy to pozytywnie, czy negatywnie, nie jest zdolny odróżnić, w jakiej mierze obejmuje tym wartościowaniem samo dzieło, a w jakiej mierze jego wykonanie (zwłaszcza, o ile utwór jest mu mało znany). Najlepszym tego dowodem jest okoliczność, że ten sam utwór może ten laik wartościować nie jednakowo w zależności od wykonania. Przy tym nie zawsze musi to być wykonanie obiektywnie najlepsze (tzn. idące najwierniej po linii intencji kompozytora), które doda dziełu najwięcej wartości w jego oczach. Wystarczy, że w jakiś sposób zasugeruje słuchacza. Stąd pochodzą w dużej mierze tak znaczne rozbieżności w opiniach o wykonaniu tego czy innego dzieła, a kto wie nawet — zwłaszcza, gdy w grę wchodzą rozbieżności zawarunkowane głębszymi różnicami okresu historycznego i środowiska — czy nie rozbieżności w ocenie samego dzieła. Trudno mówić o tym, jak przedstawiałoby się nam dzieło muzyczne bez udziału tego czynnika, jakim jest współudział wykonawcy. Nie mamy możności sprawdzenia takiego „laboratoryjnego“ stanu rzeczy w całej jego czystości. I musiałabym tu chyba wymienić wszelkie możliwe różnice środowiska, okresu historycznego, nastawienia bardziej lub mniej fachowego lub laickiego, bardziej lub mniej konserwatywnego czy postępowego plus różnice typów psychicznych i różnice indywidualne, by ustalić wszystkie modyfikacje, które wpływają na konkretnie nawet uchwytne zmiany w wyglądzie utworu muzycznego poprzez udział wykonawcy. Jakże często mówi się w ocenie świadczeń wykonawczych o „współtwórczym“ uzdolnieniu wykonawcy, co wystarczająco już charakteryzuje jego rolę w nadaniu dziełu muzycznemu tej ostatecznej, zmysłowo dostrzegalnej formy, w jakiej ono pojawia się przed słuchaczem i w jakiej w konsekwencji apeluje do jego sądu wartościującego.

W ten sposób wyczerpaliśmy wszystkie istotniejsze, występujące w życiu typy wartościowania dziel muzycznych przez tzw. laika i stwierdziliśmy, że zależnie od warunków, w jakich znajduje się ten słuchacz, jest on nie tylko skłonny coraz inne czynniki tego

dzieła przyjmować za kryterium jego wartości, ale że w zależności od tego ostatniego faktu kształtuje się i sam proces jego przeżywania estetycznego coraz inaczej, bardziej lub mniej zgodnie z intencją tego dzieła. Obecnie zwrócimy się do drugiej, wyróżnionej przez nas grupy odbiorców: do muzyka zawodowego, by zbadać, w jaki sposób odbywa się u niego proces estetycznego wartościowania w muzyce.

Na wstępie tej drugiej części naszych rozważań wypadnie stwierdzić, że tzw. f a c h o w i e c podlega w zasadzie wszystkim tym samym warunkom, modyfikującym zmiany kryteriów wartości, co i laik, tylko w innym stopniu. Podlega więc też w pierwszym rzędzie wszechmocnej sile przyzwyczajenia i tradycji. Wśród muzyków spotykamy też konserwatystów i postępowych, z tą tylko różnicą, że urok nowości działa na muzyków silniej i częściej niż na słuchacza amatora, że ewentualne przeciwieństwa zaznaczają się u nich bardziej wyraźnie niż u laików, czasem nawet w formie skrajnej i że to nastawienie konserwatywne lub awangardowe ma u nich inne nieco podłoże. Skrajność ta umotywowana jest emocjonalnie: dla laika jest muzyka jednym z wielu przeżyć, które odczuwa jako wzbogacające jego życie psychiczne, dla muzyka jest sprawą najistotniejszą, która staje się główną treścią jego życia. Dlatego sądy muzyków o muzyce bywają naogół — jako bardziej emocjonalnie zabarwione — silniejsze w swym przekonaniu o wartości lub braku wartości danego dzieła. W mniejszym stopniu natomiast mówić tu można o wpływie autorytetu. Sądy muzyków bywają też na ogół bardziej świadome. Muzyk przeważnie wie i potrafi uzasadnić, dlaczego mu się dane dzieło podoba lub nie podoba, dlaczego przypisuje mu wartość lub mu tej wartości odmawia, a nawet dlaczego hołduje temu czy innemu autorytetowi. Ale muzyk wartościuje z perspektywy innych kryteriów niż laik. U muzyka przebiega już sam proces estetycznego przeżywania bardziej świadomie, niż u laika, on już instynktownie nastawia się przy słuchaniu bardziej analitycznie. Mówi się nawet czasem o tym, że fachowcowi przeszkadza jego analityczny stosunek do muzyki w swobodnym, bezpośrednim przeżyciu estetycznym. Bywają też istotnie wypadki, w których to przeżycie estetyczne staje się przez zbyt jednostronnie analityczne nastawienie słuchacza zubożone. Ale wypadki te należą na ogół raczej do wyjątków. Zachodzą one tylko tam, gdzie punkt ciężkości położony został w dziele muzycznym przez kompozytora bądź na czynniku wrażeniowym, bądź na emocjonalnym, a odnośny

słuchacz nie jest zdolny do przestawienia się z analitycznego sposobu słuchania, który jest mu z natury bliższy, na reakcję bardziej bezpośrednią. Ale normalnie rozwinięty i wykształcony muzyk zdolny jest zarówno do reakcji poznawczej jak wrażeniowej i emocjonalnej w przeżyciu estetycznym, z tą tylko różnicą, że reakcja poznawcza jest u niego pełniejsza i charakteryzuje się większą zdolnością analityczną niż reakcja słuchacza laika. Normalnie zapewnia też muzykowi jego zawodowe wykształcenie i osłuchanie się z różnymi typami utworów muzycznych, większą ruchliwość w przestawieniu się na poszczególne rodzaje stylów i kierunków, która łatwiej chroni go od błędów wartościowania, tak częstych u laika, zapewnia mu też większą niezależność sądu.

Do czego streszczają się ostatecznie te odchylenia w procesie wartościowania dzieła muzycznego u fachowca, które określiłam jako wzmożenie reakcji poznawczej w procesie przeżycia estetycznego? Otóż wydaje mi się, że streszczają się one w dwu punktach: w większej czułości na zgodność lub niezgodność utworu muzycznego z prawami samego materiału dźwiękowego i na walory konstrukcyjne.

Prawa, które określiłam jako p r a w a m a t e r i a ł u d ź w i ę k o w e g o, nie istnieją same przez się, ale tylko w odniesieniu do naszego aparatu słuchowego. Określenie to oznacza, że podobnie jak nie mogą być pogwałcone prawa przyrodzone naszego aparatu słuchowego, które stawiają pewne granice w kierunku percypowania dźwięków najniższych i najwyższych, rozróżniania stosunków wysokości, siły i barwy brzmienia itp., podobnie sam dobór materiału w znaczeniu ściślejszym narzuca pewne rygory w kierunku tego, co się potocznie nazywa w muzyce „dobrym brzmieniem". To „dobre brzmienie" jest czymś dość trudnym do zdefiniowania, a jednak mimo wszystko sprawdzalnym. Polega ono na tym, że objęte nim utwory, bez względu na rozmaitość stylu i tym samym na rozmaitość nastawienia psychicznego, którego wymagają od słuchacza, dają się łatwiej strukturować i potrafią łatwiej wywołać adekwatną reakcję poznawczą (a pośrednio nawet i emocjonalną) niż inne, w których te prawa materiałowe nie zostały uszanowane w tym stopniu. Do takich należą np. prawa traktowania głosu ludzkiego, użycia poszczególnych instrumentów zarówno w wystąpieniach solowych jak i w różnego typu zespołach (kameralnych, symfonicznych, w połączeniu z głosem ludzkim bądź traktowanym solowo, bądź w grupach czy w chórze), dostosowanie faktury i techniki

kompozytorskiej — zwłaszcza techniki instrumentacyjnej — do warunków akustycznych, związanych z przeznaczeniem danego dzieła itp. Na wszystkie, wynikające z tych założeń, zalety i wady brzmienia czułe jest w stopniu o wiele wyższym ucho muzyka wyszkolonego niż ucho laika, nie mówiąc już o tym, że ten muzyk potrafi sobie poza tym uświadomić te zalety i wady i nawet w pewnym stopniu zrozumieć ich przyczyny. Zaś już przez sam ten fakt odgrywają one u niego większą rolę w procesie przeżywania i wartościowania estetycznego, większa jest dla niego ich waga dla wartości utworu, niż dla laika, na którego działają raczej drogą podświadomą. Nie wyklucza to zresztą faktu, że może zaistnieć czasem także i stan rzeczy wprost odwrotny: np. pewne wybujałości faktury instrumentacyjnej, tak śmiałe, że stojące już niejako na pograniczu pogwałcenia praw materiałowych, mogą być wartościowane pozytywnie przez fachowca, który potrafi ująć ich związek z całością koncepcji twórczej i który ma w tym kierunku tyle „doświadczenia", że potrafi wyjść poza normalne granice wytrzymałości czysto fizjologicznej, ustalone dla laika, a przez tego ostatniego ocenione będą negatywnie, gdyż jego wyobraźnia dźwiękowa rozporządza mniejszą skalą rozpiętości. Różnice sprowadzą się w tym ostatnim wypadku zatem znowu do różnic tradycji, nie mówiąc wcale o tym — co jest zresztą rzeczą bardzo ważną — że i same te tradycje zmieniają się i dla laika i dla muzyka zawodowego w ramach poszczególnych okresów i środowisk historycznych. Zawsze jednak wahania te mają pewien jakiś punkt graniczny. Jest to właśnie punkt graniczny, zawarunkowany prawami materiału dźwiękowego. Dlatego musimy kryteria materiałowe uznać za takie, które — choć istnieją tylko ze względu na nasze dane percepcyjne i choć prawidłowość ich pokrywa się z prawidłowością tych danych percepcyjnych i w oderwaniu od tych ostatnich w ogóle nie istnieje — zawarte są jednak obiektywnie już w samym dziele muzycznym. Z tego względu będziemy musieli powrócić jeszcze do tego punktu w drugiej części pracy, omawiającej problem wartości dzieła muzycznego.

Co się tyczy drugiego punktu, w którym streszczają się specyficzne dla muzyka zawodowego modyfikacje w procesie przeżywania i wartościowania estetycznego, określiłam go jako w z m o ż o n ą c z u ł o ś ć n a w a l o r y k o n s t r u k c y j n e w muzyce. Przez walory konstruktywne rozumiem nie samą tylko formę utworu muzycznego w znaczeniu ściślejszym, ale cały szereg bardziej ogólnych

i bardziej szczegółowych cech melodii, harmonii, faktury, zróżnicowania rytmicznego itp., które współdziałają w wytworzeniu tej formy i poprzez które ta forma działa dopiero na słuchacza. Tu wymienię np. mniej lub bardziej świadome odczucie samego kształtu arabeski melodycznej u Chopina jako warunkujące sobą pewien określony typ wzruszenia estetycznego tam, gdzie laik przeżyje piękno tej arabeski jak gdyby w skrócie, tzn. z punktu widzenia samego już tylko wzruszenia estetycznego, które ona w nim wywoła, ale bez uświadomienia sobie jej formalnych walorów, stanowiących podstawę tego wzruszenia estetycznego, lub uświadomienie sobie kunsztownego splotu głosów w jakiejś kompozycji polifonicznej. Tu należy także przyjemność w śledzeniu techniki wariacyjnej w cyklu, gdzie każda następna wariacja odsłania coraz inne aspekty tematu, otwierając nieraz perspektywy zupełnie nieoczekiwane. Laik podejdzie prawdopodobnie w większości wypadków do takiego utworu bezpośrednio, tzn. każda z wariacyj będzie mu się podobała lub nie podobała ze względu na swą własną jakość brzmieniową , melodyczną, harmoniczną itp., ale nie poprzez swe związki formalne i treściowe wzajemne i z całością cyklu, które poza pewnymi momentami najbardziej uchwytnymi pozostaną prawdopodobnie przeważnie bez istotnego wpływu na jego sąd o wartości tego dzieła. U muzyka zawodowego te szczegóły, pominięte lub pozostające na marginesie świadomości w poprzednim wypadku, odegrać mogą w ocenie utworu rolę bardzo ważną, może nawet dominującą. Można tu zaryzykować nawet twierdzenie, że forma wariacji — podobnie jak forma fugi — już w założeniu swoim nastawiona jest na moment poznawczy, a tym samym reprezentuje wartości uchwytne i sprawdzalne raczej dla wyrobionych muzyków, niż dla laików, podobnie jak i faktura polifoniczna będzie prawdopodobnie uważana przez słuchacza muzycznie wykształconego za bardziej wartościową, już w samym swym założeniu, niż faktura homofoniczna, właśnie dlatego, że w wyższej mierze angażuje jego władze poznawcze. Obiektywnie rzecz biorąc, trudno było by przyznać jednemu z tych typów faktury wyższą wartość jako czynnikowi estetycznemu, niż drugiemu. Reprezentują one dwie różne możliwości rozwoju formy dźwiękowej w czasie: faktura homofoniczna — typ nadający się raczej do przeżywania muzyki z perspektywy reakcji emocjonalnej (melodia jednego głosu jako „wyraz" podkreślona w swych akcentach rozwojowych akompaniamentem akordowym o silnie zróżnicowanym stopniu dynamiki),

zaś faktura polifoniczna jako wyzywająca do reakcji przede wszystkim poznawczej (rozwój polega tu na równoległym snuciu wątków melodycznych w poszczególnych głosach, których świadome ujęcie jest warunkiem koniecznym dla zrozumienia intencji kompozytora). Śledzenie jednego głosu w rozwoju jest dla naszej percepcji słuchowej zadaniem łatwiejszym, niż śledzenie kilku wątków melodycznych w równoczesności. Ten ostatni wypadek wymaga już rozszczepienia uwagi, stąd dla ludzi o mało wyrobionej percepcji muzycznej wysiłek bywa tu tak wielki, że moment estetycznego zadowolenia może się w ogóle nie pojawić. Tym łatwiej pojawia się on za to u muzyków, u których zdolność ta jest na ogół bardziej wykształcona. Ci ostatni mogą nawet z tego powodu uznać w pewnych wypadkach fakturę homofoniczną za zbyt „łatwą" i z tego powodu okazać się skłonni do negatywnego jej wartościowania. Oczywiście wszystko zależeć tu będzie znowu od atmosfery historycznej. I tak nie jest przypadkiem, że wypadki takiego negatywnego wartościowania homofonii nie są rzadkie właśnie wśród muzyków dzisiejszych, zwłaszcza postępowych, którym taki wysiłek intelektualny w przeżyciu muzycznym jest wprost potrzebny i którzy wraz z samą fakturą homofoniczną skłonni są wartościować negatywnie i wszelkie schematy melodyczne, harmoniczne itp., z którymi ona jest związana. Zupełnie przeciwnie, jak typ laika konserwatywnego, który właśnie w przyzwyczajeniu do tych schematów i do samej faktury homofonicznej szuka kryteriów wartościowania dla dzieł nieznanych, muzyk tego pokroju uważa je raczej za odskocznię, od której odległość służy mu do wyznaczenia najogólniejszych kryteriów wartościowania, a dopiero po ustaleniu, o ile dany utwór czy kompozytor zdołał się wyzwolić z obcych schematów, które wartościuje negatywnie jako konwencjonalne, przystępuje do wartościowania tego utworu w szczegółach.

Z rozważań powyższych wynikają następujące twierdzenia:

1. Proces w a r t o ś c i o w a n i a w muzyce nie podlega jakiejś prawidłowości stałej, niezmiennej, bo prawa, które nim rządzą, ulegają znacznym przesunięciom w zależności od środowiska geograficznego i od okresu historycznego.

2. Granice tych przesunięć zmienne są w podwójnym sensie raz poprzez różnice środowiska i epoki, działające bezpośrednio tzn. dzięki pewnym normom estetycznym, ustalonym w tym środowisku i w tym okresie historycznym, drugi raz poprzez różnice

grupowe, dzielące słuchaczy na laików i muzyków zawodowych o coraz to innym działaniu własnych i obcych, dawniejszych i nowszych tradycyj, różnego rodzaju autorytetu itp.

3. Jedynym stałym czynnikiem w kształtowaniu się procesu wartościowania w muzyce są momenty natury psychologicznej: przyzwyczajenie słuchacza do pewnych określonych, znanych z dawniejszych doświadczeń kategorii stylistycznych, a tym samym do pewnych określonych jakości wrażeniowych, emocjonalnych i poznawczych w przeżyciu muzycznym, poszukiwanie nowości itp. Moment materiałowy, który omówiliśmy powyżej, należy przy tym uznać jako zahaczający już o podwójny aspekt problemu wartości w muzyce: z uwagi na to, że wchodzą tu w grę pewne reakcje słuchacza na czynnik materiałowy, stanowi on część problemu wartościowania, zaś ze względu na okoliczność, że określony jest samym dziełem muzycznym, stanowi część problemu wartości tego dzieła w znaczeniu obiektywnym, niezależnie od tego, jakim zmianom wartościowym podlega to dzieło w ocenie słuchacza.

* * *

Przechodząc obecnie do drugiej części naszego problemu, tj. do problemu wartości dzieła muzycznego, zapytamy: jakie są sprawdziany i k r y t e r i a obiektywnie sprawdzalne w a r t o ś c i samego d z i e ł a m u z y c z n e g o? Bo jasnym jest, że możliwość kilku różnych sądów subiektywnych o tym samym dziele nie przesądza jeszcze faktu, że dzieło to posiada pewną wartość obiektywną, niezależnie od tego, jak je wartościujemy. Już samo stwierdzenie faktu, że w sądach ludzkich o dziełach sztuki możliwe są omyłki, powstające przez fałszywe nastawienie się do tego dzieła w przeżyciu estetycznym, tak jak to ma miejsce w szeregu omówionych w pierwszej części tej pracy wypadków, wskazuje na to, że istnieją jakieś obiektywne czynniki, wyznaczające wartość utworu niezależnie od tych zmiennych sposobów nastawienia się i norm wartościowania ze strony słuchacza. Ale gdzie ich szukać?

Tu wypadnie rozprawić się na wstępie z poglądem, który zawsze jeszcze bywa cytowany jako przynoszący gotowe jakoby kryteria wartości w muzyce. Pogląd ten redukuje się do tezy, że obiektywnym sprawdzianem wartości w muzyce jest jej z g o d n o ś ć lub niezgodność z p r a w a m i f i z y c z n y m i. Pogląd ten nie da się przy dzisiejszych wynikach nauk teoretycznych utrzymać. Opiera on się na założeniu, że podstawowe formy harmonii w systemie

dur-moll są zgodne z prawzorem naturalnym, którego dostarcza nam dźwięk jako zjawisko złożone z tonu podstawowego i z szeregu alikwotów. Ale ten prawzór daje się odnaleźć tylko w trójdźwięku wielkim czyli durowym, nie da się natomiast odnaleźć w trójdźwięku mollowym, zaś system harmoniki funkcyjnej jest systemem dualistycznym, tzn. opiera się na równorzędności trójdźwięku durowego i mollowego. A jeżeli istnieje taka zasadnicza sprzeczność już w samym założeniu systemu harmoniki funkcyjnej, a tym, co cytuje się jako jej prawzór w przyrodzie — to cóż powiedzieć dopiero o tych formach akordowych, które wykształciły się w późniejszych okresach rozwoju tej harmoniki, choćby w dobie muzyki romantycznej i późnoromantycznej oraz impresjonistycznej? Podobnie ma się rzecz i z zasadą łączenia akordów w ramach postępów funkcyjnych: jeżeli można by się ewentualnie nawet zgodzić na to, że pokrewieństwo kwintowe i tercjowe posiadają pewne uzasadnienie w szeregu tonów harmonicznych, to znowu stanęlibyśmy zupełnie bezradni przed całą harmoniką późniejszą z jej połączeniami w odległości sekundy, trytonu itp., nie mówiąc już wcale o harmonice współczesnej, gdzie zarówno te prawa następstwa jak i sama nawet zasada budowy akordów tercjami, przestała obowiązywać. Jako dalszy argument można by przytoczyć wszelkiego rodzaju systemy tonalne, które powstały poza Europą i w których poza najogólniejszym faktem przyjęcia oktawy za ramę dla wszelkich dalszych podziałów interwałowych, nie znajdziemy żadnych w ogóle cech wspólnych z systemem tonów harmonicznych, gdzie zresztą wiemy pozytywnie, że decydującą rolę w ich ukształtowaniu się odegrały względy zupełnie innej natury. Możemy zatem przyjąć co najwyżej tylko, że w pewnym okresie swego rozwoju wykazuje harmonika systemu dur-moll częściową zbieżność z faktami przyrodniczymi — nic ponadto. Tym samym nie możemy przyjmować faktu tej zgodności jako kryterium wartości dzieła muzycznego. Jest to bowiem założenie historycznie zmienne. I nie może być nawet uważane za kryterium wartości dla pewnej określonej epoki, jest na to zbyt ogólnie i zawsze tylko ułamkowo realizowane nawet w granicach tej epoki, dopuszczając od pierwszej chwili tak liczne odstępstwa od tego wzoru w praktyce, że właściwie staje się czymś konkretnie niesprawdzalnym.

Z tym typem rozumowania na temat obiektywnych sprawdzianów wartości dzieła muzycznego związane jest blisko inne rozumowanie, to mianowicie, które skłonne jest upatrywać wartość dzieła

muzycznego w jego *zgodności z prawami fizjologicznymi*. To ostatnie zagadnienie zostało już poruszone w pierwszej części pracy, gdzie zastanawialiśmy się nad prawami materiałowymi dzieła muzycznego i nad znaczeniem, jakiego nabiera wyższy lub niższy stopień zgodności dzieła z tymi prawami dla możliwości adekwatnego i pozytywnego wartościowania dzieła. Stwierdziliśmy tam, że zgodność z tymi prawami materiałowymi w dziele muzycznym określa się potocznie jako „dobre brzmienie", że to „dobre brzmienie" jest istotnie czymś obiektywnie sprawdzalnym, bo stosującym się do fizjologicznych praw naszego aparatu percepcyjnego w przeżywaniu muzyki, ale że w granicach tych ostatnich praw podlega ono także dość znacznym wahaniom zależnie od epoki i środowiska, które reprezentuje wartościujący słuchacz, od tradycji i od przygotowania tego słuchacza. W okresie, gdy muzyka klasyczna i romantyczna stanowiła w ogólnym pojęciu Europejczyka jedyny i najwyższy ideał muzyki artystycznej, a więc jeszcze na pograniczu XIX i XX wieku, określano reakcję słuchacza na to „brzmienie" jako uczucie „przyjemności", gdy ta reakcja była pozytywna, zaś jako uczucie „nieprzyjemności", gdy reakcja ta była negatywna. Wskazuje to, że stosunkowo wcześnie już przeniesiono kryteria tej reakcji z terenu czysto fizjologicznego na teren psychologiczny; wskazuje dalej, że te określenia uczuć „przyjemności" lub „nieprzyjemności" miały swój określony sens i rację *historyczną*, gdyż za brzmienia „przyjemne" uważane były interwały i akordy konsonujące, zaś jako „nieprzyjemne" interwały i akordy dysonujące. Rozumiano też przez „konsonans" i przez „dysonans" pewien ściśle określony jego typ, również zawarunkowany sytuacją historyczną, mianowicie pewnym stadium rozwojowym harmoniki systemu dur-moll. Jest faktem, nie ulegającym wątpliwości, że określenia te, noszące już same w sobie pewne zabarwienie wartościujące, a odnoszące się w pierwszym rzędzie do interwału tercji i seksty oraz do trójdźwięku durowego i mollowego wraz z ich przewrotami, powstały na mocy długiego przyzwyczajenia się do tych interwałów i akordów, zwłaszcza, że całe ich traktowanie w ramach systemu dur-moll szło stale po linii możliwie jak najradykalniejszego przeciwstawienia ich tej drugiej grupie współbrzmień w kontrastowym stosunku konsonansu i dysonansu. Samo zresztą pojęcie „konsonansu" i „dysonansu" także skrystalizowało się na gruncie harmoniki funkcyjnej. Pojawia się ono wprawdzie i w ramach muzyki modalnej począwszy od średniowiecza, ale nie oznacza to nic

innego jak tylko to, że właśnie poprzez stopniowe krystalizowanie się pojęcia konsonansu i dysonansu system modalny wcześnie już ulega procesowi przekształcania się w przyszły system dur-moll, poza tym pamiętamy przecież jak znacznie zmienia to pojęcie swój zakres i swoją treść począwszy od XII do XVII wieku (tercja i seksta, a więc właśnie interwały, które miały się stać w wykształconym już systemie funkcyjnym synonimem konsonansowości, uważane są wpierw za dysonanse, później dopiero za konsonanse niedoskonałe!). W okresie dysonansowości, względnie niedoskonałej konsonansowości tercji i seksty, za najdoskonalsze konsonanse uważane były oktawa, kwarta i kwinta, które wraz z rozwijającym się poczuciem harmonicznym tracą coraz bardziej na znaczeniu czysto brzmieniowym, ustępując w tym miejsca tercji i sekście a zatrzymując swe znaczenie tylko jako czynnik konstrukcyjny. Jasnym jest więc, że tercja i seksta nie ze względu na swe bliskie miejsce w szeregu alikwotów zyskały swą dominującą rolę w akordyce typu dur-moll (pod tym względem przewyższały je oktawa i kwinta), ale tylko ze względu na swój charakter brzmieniowy, który wnosił moment jasności i pełni dźwięku i że prawo obywatelstwa w systemie średniowiecznym zyskały poprzez rozpowszechnienie praktyki gymelu i faux-bourdon. I podobnie jak tercja i seksta były w okresie przedklasycznym i klasycznym najbardziej wartościowym elementem w hierarchii współbrzmień, tak w okresie romantyzmu i neoromantyzmu tracą one znów stopniowo to swoje uprzywilejowane stanowisko na rzecz innych współbrzmień, aż wreszcie zostają w XX wieku wyparte przez te interwały, które w systemie harmoniki dur-moll uważane były za najbardziej dysonujące, a tym samym za niesamodzielne pod względem brzmieniowym: przez sekundę i septymę. Sekunda i septyma pojawiają się wpierw w akordach, stanowiących ich kombinację z tercją, aż staną się samodzielnym elementem konstrukcji brzmieniowej. Wprowadzone raz do skarbca harmoniki nowoczesnej, interwały te pozostaną w niej już przez dłuższy okres czasu, podobnie jak przedtem tercja i seksta. W muzyce współczesnej straciła też tercja i seksta ową specyficzną treść emocjonalną, którą włożyli weń kompozytorzy XIX wieku i na równi z innymi interwałami i współbrzmieniami zyskała charakter nowego czynnika brzmieniowego i konstrukcyjnego.

Okazuje się więc, że p r a w a h i s t o r y c z n e, a nie jakiekolwiek inne rządzą prawidłowością estetyczną. Nawet zgodność z prawami fizycznymi, fizjologicznymi czy psychologicznymi, która

stanowi warunek konieczny, aby utwór muzyczny mógł być percypowany jako dzieło sztuki, podległa jest wahaniom w granicach zmian historycznych. Z tego względu fakt zgodności utworu muzycznego z prawidłowością fizyczną, fizjologiczną czy psychologiczną nie może sam w sobie być uznany za kryterium wartości estetycznej tego dzieła; może być co najwyżej uznany tylko za jeden z współwyznaczników stylistycznych tego dzieła, który dopiero we współdziałaniu z szeregiem innych wyznaczników może stanowić kryterium jego wartości. Podobnie jak nie tłumaczy nam nic na temat wartości danego dzieła muzycznego jego przypadkowa zbieżność lub rozbieżność z prawami przyrodniczymi, podobnie nie może rozstrzygać o jego wartości okoliczność, czy opiera się on na skali sześciotonowej, dwunastotonowej czy ćwierćtonowej itp. Mówić o większej lub mniejszej wartości tych czy innych interwałów czy systemów tonalnych ze względu na ich większą lub mniejszą zbieżność z prawami akustycznymi, jest takim samym nieporozumieniem, jak wygłaszać pozytywny sąd wartościujący na podstawie faktu, że dany utwór muzyczny stosuje się do zasad estetyki brzmieniowej tego czy innego stylu. Dopiero okoliczność, czy i o ile styl brzmieniowy utworu muzycznego pozostaje w zgodzie z innymi czynnikami stylistycznymi dzieła i czy staje się środkiem wyrazu w tym dziele zgodnie z zamierzeniem kompozytora, rozstrzygać może o wartości tego dzieła.

Jedynym obiektywnym kryterium wartości dzieła muzycznego będą przeto tylko dwa momenty:

1. czy i o ile dany utwór muzyczny jest istotnie wyrazem tych uczuć, emocyj i nastrojów, które mogą być uważane jako istotne dla epoki i środowiska i
2. czy i o ile istnieje w danym utworze zgodność pomiędzy intencją twórczą a jego realizacją.

Kryteria te są jedynymi obiektywnymi, jedynymi, które zatrzymują swój sens i znaczenie w każdej epoce i w każdym środowisku, mimo, że w różnych epokach i różnych środowiskach wyznaczone są przez inne elementy dzieła muzycznego. Spróbujmy określić je bliżej.

Mówiąc o tym, że wartość obiektywna dzieła muzycznego zależy od tego, czy dzieło to jest wyrazem uczuć, emocyj i nastrojów istotnych dla danej epoki i danego środowiska, rozumiemy przez to określenie nie tylko stany uczuciowe samego kompozytora, którym

7

daje ujście w tym dziele, ale coś więcej jeszcze. Dzieło sztuki — a więc i dzieło muzyczne — nigdy nie jest tylko wyrazem indywidualnym, jednostkowym, zawsze zahaczone jest gdzieś w uczuciowych nastrojach ogółu, zbiorowości, która je zrodziła. Oczywiście, że w zależności od epoki i środowiska zmienia się to, co uważamy w tym wypadku za zbiorowość i jej zasięg: u prymitywów zbiorowość tę reprezentuje całe społeczeństwo, nie zróżnicowane jeszcze na klasy, w średniowieczu zasięg tej zbiorowości zacieśnia się do warstw podległych wpływom Kościoła i stojących w orbicie jego oddziaływania, w społeczeństwie dworskim XVII i pierwszej połowy XVIII wieku jest również ograniczony, ale do innej znowu sfery, w wieku XIX rozszerza się do warstw mieszczańskich, ale z wykluczeniem warstwy robotniczej i chłopskiej itp. Za każdym razem ta zbiorowość, z której rekrutują się odbiorcy sztuki, jako dyktująca tzw. zamówienie społeczne, wchodzi wraz ze swoim światem myśli i uczuć do dzieła muzycznego swej epoki, raz — jak np. w muzyce prymitywów — na drodze bardziej bezpośredniej, innym razem — jak w wieku XIX — na drodze bardziej pośredniej, ale nigdy nie jest ze współudziału w doborze elementów treści dzieła sztuki i emocyj, stanowiących jej treść, wyeliminowana. Twórca zawsze czerpie z uczuć zbiorowych swego otoczenia. Nawet w okresach najbujniejszego indywidualizmu, nawet w stadiach największej elitarności sztuki, gdy twórca wydaje się tworzyć w izolacji od reszty społeczeństwa, więzy te nie zostają zerwane, ale trwają. Po pierwsze, elitarnie nastawiony twórca zakłada także i elitarny krąg odbiorców. Po drugie, sam fakt elitarności sztuki w danym okresie daje świadectwo pewnym ogólnym cechom w obrazie tego społeczeństwa, które pośrednio znajduje swój wyraz i w dziele sztuki. I tak np. muzyka impresjonistyczna miała niewątpliwie w okresie, w którym powstała, stosunkowo wąski krąg odbiorców. Ale w tym wąskim zasięgu znalazł w niej ujście nie tylko typ uczuciowości, który charakteryzował samego kompozytora, ale i typ uczuciowości słuchacza, do którego zwracało się dzieło muzyczne, choćby nawet ten słuchacz w stosunku do ogółu społeczeństwa reprezentował absolutną mniejszość. A fakt, że był to właśnie typ sztuki elitarnej, która zwracała się do tak małego kręgu odbiorców, oraz drogi, na których do tych odbiorców się zwracała, były dla tego społeczeństwa równie znamienne. Dopiero te wszystkie czynniki razem wzięte, nastawienie samego kompozytora i typ reakcji, którą zakłada u słuchacza, składają się na to, co

nazywamy treścią utworu muzycznego i co jest w ten sposób uwarunkowane epoką i środowiskiem.

Otóż doświadczenie uczy nas, że próbę czasu przetrwały właśnie te dzieła muzyczne, w których stosunek pomiędzy wyrazem indywidualnym twórcy a wyrazem epoki i środowiska, które go wydały, jest możliwie najbardziej ścisły i bezpośredni. Poza wypadkiem tzw. renesansów historycznych tzn. nawrotu jakiejś epoki do sztuki innej epoki minionej, która przez dłuższy czas pozostawała w zapomnieniu (o czym była już mowa), jest to najczęstszy wypadek reprezentujący wartości obiektywne, tzw. „wieczne" w muzyce. Muzyka Haydna, Mozarta, Schuberta i wielu innych wielkich kompozytorów, których dzieła zachowują wartość poprzez zmieniające się upodobania i nastawienia estetyczne różnych epok historycznych, mogą być najlepszym tego przykładem. Oczywiście mogą tu zachodzić i w praktyce zachodzą jeszcze różne szczegółowe odmiany tego stanu rzeczy. Znowu zależnie od tradycyj, w których wzrósł dany słuchacz, od jego przynależności do środowiska społecznego, jego wykształcenia itp. zależeć będzie, których kompozytorów i z jakiej epoki uzna za swoich najbliższych. Raz będzie tu oddziaływać jako czynnik „wartości" moment współgrania emocji wyrażonej w danym dziele, z jego własnym typem emocji, jej bliskość z typem uczuciowości zbiorowej, do której dany słuchacz sam przynależy; innym razem może odczuć specyficzne wartości danego utworu muzycznego z jakiejś innej epoki właśnie poprzez kontrast wyrażonego w nim rodzaju uczuciowości z typem uczuciowości jego własnej epoki. Jeszcze innym razem będzie odgrywał główną rolę sam fakt świadomie czy choćby tylko nieświadomie przeżywanej zgodności tego dzieła w jego treści uczuciowej z obrazem ogólnym danej epoki, który sobie wytworzył. Za każdym jednak razem ten moment wrośnięcia dzieła w epokę, w środowisko, we właściwy mu świat uczuciowy będzie reprezentować wartość tej muzyki. A że w obrębie każdej epoki różnorodność form tego wyrazu uczuciowego jest bardzo znaczna, a możliwości wyrażenia ich w sztuce prawie nieograniczone, i równie wielka możliwość różnorodnych aspektów, z których przyszłe pokolenia podchodzą do tych treści uczuciowych i do form ich wyrazu w muzyce, przeto zawsze istnieć będą dzieła o wartości tzw. wiecznej, odczuwanej jako wartość obiektywna i najwyższa. Z drugiej strony zawsze istnieć będą pewne granice naturalne, wyznaczone przez ramy historyczne i przez środowisko, które wyznaczają nawet obiektywnie wartość

7*

dzieła muzycznego. Nie istnieją takie kryteria obiektywne, które rozstrzygałyby o tym czy np. IX Symfonia Beethovena, czy Pasja według Mateusza Bacha ma większą wartość, albo czy jakaś psalmoidyczna melodia chorału gregoriańskiego stoi pod względem wartości swej wyżej od religijnej melodii hinduskiej. I nie ma chyba takiego znawcy muzyki, który zobowiązałby się w sposób odpowiedzialny rozwiązać ten dylemat.

Jako drugie obiektywne kryterium wartości dzieła muzycznego uznaliśmy osiągniętą w nim z g o d n o ś ć p o m i ę d z y z a m i e r z e n i e m t w ó r c z y m a j e g o r e a l i z a c j ą d ź w i ę k o w ą. Stosunek ten także zmienia się w poszczególnych epokach i różnych środowiskach jako uzależniony ogólnym typem kultury, właściwym dla tego środowiska, a pośrednio i całym szeregiem czynników nadrzędnych, jak stosunki gospodarcze, społeczne itp. W intencji twórczej zawarty jest zawsze pewien określony stosunek do dźwięku jako do tworzywa artystycznego, który jest zasadniczo inny w sztuce ludowej czy w muzyce prymitywów i w każdej z poszczególnych epok historii muzyki europejskiej. Dają się tu zauważyć pewne wahania w odniesieniu do tego stosunku oraz dwa bieguny, w ramach których dokonują się te odchylenia. Istnieją w historii muzyki takie okresy, w których zarówno twórca, jak i odbiorca nastawiony jest w pierwszym rzędzie na sam wyraz dzieła muzycznego, na jego wartości uczuciowe, zaś czynnik konstrukcji traktuje jako wtórny, jako środek dla zrealizowania tego celu (muzyka prymitywów, muzyka wczesnego średniowiecza, wczesne stadium rozwoju opery i późniejsze jej stadia rozwojowe, reprezentowane tzw. reformą opery u Glucka i Wagnera, cała muzyka okresu romantycznego i neoromantycznego, począwszy od środkowego okresu twórczości Beethovena, impresjonizm i pokrewne im ideowo kierunki w muzyce XX wieku). Istnieją inne, gdy dźwięk służy pierwotnie nie jako środek wyrazu, ale raczej jako czynnik konstrukcji muzycznej. Dzieje się to najczęściej w okresach historycznych, przygotowujących zasadnicze zmiany stylu i techniki oraz samego języka, jak np. w muzyce instrumentalnej z pierwszej połowy XVII wieku, w pierwszych dziesiątkach naszego stulecia (w całej muzyce, która słusznie zyskała nazwę muzyki eksperymentalnej). Ten stan rzeczy zawarunkowany jest samą istotą sztuki muzycznej jako sztuki dźwięku: posługuje się ona dla swych celów zawsze tymi samymi elementami: rytmem, melodią, harmonią, barwą dźwięku i dynamiką, które są w dziele muzycznym r ó w n o c z e ś n i e wykładni-

kami wyrazu i czynnikami formy, z tym, że punkt ciężkości przesuwa się w poszczególnych dziełach, stylach, okresach historycznych itd. raz na stronę wyrazu, innym razem na stronę formy. W każdym z tych wypadków należy rozpatrzyć zagadnienie wartości dzieła muzycznego odnośnie do stosunku wyrazu i formy oddzielnie.

Problem wyrazu i formy w dziele muzycznym postawić można jeszcze inaczej. Można go także ująć jako problem treści i formy w dziele muzycznym, co pozwoli nam zbadać go jeszcze z innej, nowej perspektywy. Tu jednak koniecznym będzie postawić na wstępie zagadnienie treści w muzyce. Bez jego rozwiązania nie można badać stosunku pomiędzy treścią a formą. A wiadomo, że nasuwa ono w muzyce trudności znacznie większe niż w sztukach tzw. przedstawiających. Treść dzieła muzycznego nie jest czymś tak jednoznacznym, jak w malarstwie, rzeźbie, a nawet w literaturze, gdzie da się w każdym poszczególnym wypadku ująć jednoznacznie i skonkretyzować. W malarstwie, a także w literaturze, emocja stanowi pewną kluczową pozycję w procesie przeżywania estetycznego, która wychodząc od twórcy, zwraca się za pośrednictwem dzieła sztuki do odbiorcy. Artysta tworzy pod wpływem pewnej emocji swe dzieło i wkłada w nie tę emocję, którą poprzez wyglądy określonych, ale zawsze w stosunku do życia odpowiednio stylizowanych postaci i rzeczy sugeruje odbiorcy. Ta emocja nie może być nazwana treścią obrazu. Ona stanowi tu tylko pewną nadbudowę treści, która do tej treści przynależy, ale właściwa treść wyczerpuje się w przedstawionych na obrazie wyglądach rzeczy i sytuacjach. W literaturze obejmuje treść utworu nie tylko wyglądy rzeczy, ludzi i sytuacji; tam zrekonstruowane są — znowu oczywiście w formie stylizowanej — zewnętrzne i wewnętrzne kulisy tych wyglądów i sytuacji, stosunki społeczne i przeżycia psychiczne człowieka jako głównego bohatera owych „treści". Emocja wchodzi tu w grę już w innym znaczeniu niż w obrazie: nie jest już tylko nadbudową tych treści, staje się ich współczynnikiem. W muzyce jest jeszcze inaczej. Tu nie ma żadnych wyglądów stylizowanych w stosunku do świata zewnętrznego, poprzez które objawiłaby się ta treść. Ona musi sobie szukać ujścia od razu w formach dźwiękowych, będących tworami abstrakcyjnymi. Co więcej — te dźwiękowe twory abstrakcyjne stają się w ten sposób głównymi, jeżeli nie jedynymi elementami treści i równocześnie czynnikami formy. Jako czynniki formy są sprawdzalne, jako wy-

kładniki treści są niesprawdzalne, względnie sprawdzalne tylko drogą pośrednią, mianowicie poprzez to, co wiemy o typie emocji właściwym dla danego środowiska i danej epoki z obrazu jego ogólnej kultury. Bo tak samo jak zmienia się w zależności od środowiska i epoki styl życia, myślenia itd., tak samo zmienia się i typ emocji dla nich charakterystyczny, i to nie tylko tej emocji, która dochodzi do głosu w życiu, w estetycznym przeżywaniu i wartościowaniu, ale i w tym, co wchodzi do dzieła muzycznego od strony twórcy. Uczucia związane bezpośrednio z najróżnorodniejszymi sytuacjami życiowymi, wyrażane w pieśni ludowej, uczucia kontemplacyjne właściwe muzyce religijnej, emocje związane z przeżyciami indywidualnymi, zabarwionymi mniej lub bardziej subiektywnie u większości kompozytorów XIX wieku, emocja biorąca początek z samej radości konstruowania w dźwiękach, z igrania samym urytmizowanym ruchem w dźwiękach, z zestawiania efektów kolorystycznych lub z intensywnej ciekawości, jaki rezultat formalny i brzmieniowy wyniknie z zastosowania nowych środków, z jakiegoś nowego aspektu materiału dźwiękowego — to zawsze emocje właściwe muzyce, ale emocje coraz inne, nie dające się — o ile chodzi o muzykę tzw. absolutną — bliżej określić pod względem swej podstawy psychologicznej, a zawsze zależne w swej jakości od całego szeregu czynników nadrzędnych. współokreślających charakter kultury właściwy pewnemu środowisku czy pewnej epoce. Ta emocja staje się w muzyce już nie nadbudową treści przedstawionych, tak jak w obrazie , nie jej współczynnikiem jak w literaturze, ale czynnikiem wyczerpującym ją w całości. W treści utworu muzycznego nie ma nic poza tą emocją, chyba tylko gra owych abstrakcyjnych tworów dźwiękowych, rytmiczno-melodyczno-harmonicznych, które poprzez najrozmaitsze typy układów wzajemnych wyrażają tę emocję, jej trwanie w czasie, jej rozkwit, narastanie i zanikanie, jej najrozmaitsze struktury jakościowe, znamienne dla poszczególnych stylów.

W jaki więc sposób możliwe jest stwierdzenie tych obiektywnych różnic wartości z perspektywy na treść, skoro ten aspekt na dzieło muzyczne, który możemy nazwać aspektem na jego treść, jest tylko pośrednio sprawdzalny? Tu przychodzi nam w pomoc ów specyficzny charakter dźwięku jako tworzywa artystycznego, sprawiający, że wszystkie elementy muzyki są równocześnie wykładnikiem jej treści emocjonalnych, a więc wykładnikiem treści i czynnikiem formy. Dzięki tej okoliczności, która sprawia, że treść dzie-

ła muzycznego wyznacza jednoznacznie jego formę, a forma nie tylko wpływa ze swej strony na treść, ale jest także jej wyznacznikiem, możliwe staje się ujęcie poprzez formę dzieła muzycznego jego treści emocjonalnych. Mówiąc, że treść dzieła muzycznego wyznacza jednoznacznie jego formę, rozumiem to oczywiście jako pewną ogólną zasadę, tkwiącą w założeniu twórczości muzycznej, która w praktyce realizowana bywa w całej pełni tylko w wypadkach wyjątkowych. W tej najdoskonalszej odpowiedniości pomiędzy treścią a formą, dzięki której intencja twórcza, zamknięta zawsze w określonych ramach historycznych i środowiskowych, realizuje się w sposób bardziej lub mniej pełny, a która stoi poza subiektywną oceną, zależną od zmian smaku, od podejścia i osądu poszczególnych grup czy jednostek odbiorczych, od tradycji, autorytetu itp., wyraża się właśnie obiektywna wartość dzieła muzycznego. Obok aspektu na samą treść, na ciężar gatunkowy samej emocji, zawartej w dziele muzycznym, jest to niewątpliwie drugie ważne kryterium wartości w muzyce. W dalszej części pracy postaram się dać przykłady konkretne na poparcie tego twierdzenia. Na razie muszę zatrzymać się jeszcze przy innej kwestii: mianowicie nad takimi wypadkami, gdzie nie aspekt na treść utworu muzycznego, ale przeciwnie aspekt na jego formę będzie pierwotny. Jak przedstawi się wtedy problem obiektywnej wartości takiego dzieła?

Założyliśmy, że sam charakter i istota sztuki muzycznej jako sztuki posługującej się dźwiękiem, dozwala na pewne przesunięcia akcentu w dziele muzycznym z jego treści na formę, że mogą zaistnieć — i niewątpliwie zdarzają się w praktyce takie wypadki, gdzie forma staje się czynnikiem pierwotnym, a sama treść czynnikiem wtórnym. Ale jasnym jest, że o ile utwór muzyczny ma pozostać dziełem sztuki, to nawet przy przesunięciu akcentu z czynnika wyrazu na czynnik formy, granica tego przesunięcia nie może sięgać tak daleko, by czynnik wyrazu zredukować do zera. To jest jedna strona zagadnienia. Eksperyment techniczny, którego dokonuje kompozytor, zawsze musi się odbywać i odbywa się w dziele sztuki w służbie jakiegoś celu, a nie jest celem samym dla siebie. Nie może wzajemny stosunek funkcjonalny pomiędzy elementami treści a elementami formy naruszony zostać aż tak dalece, by zredukować jedne w stosunku do drugich do zera, bo to przeczyłoby samej istocie dzieła sztuki. I jeżeli oglądać będziemy pod tym kątem widzenia dzieła muzyczne, powstałe w okresach najbardziej nawet zażartej walki o nową formę i nowe środki, to one potwierdzą słuszność

takiego postawienia sprawy. Sam czas dokonał selekcji w obrębie dzieł, powstałych w tych epokach, właśnie pod takim kątem widzenia. Jakże wielka była ilość kompozytorów, tworzących w wieku XV i XVI, gdy niewątpliwie zagadnienie faktury polifonicznej i walka o wykształcenie języka harmonicznego przeważały nad „uczuciową“ treścią dzieł u kompozytorów niderlandzkich, zwłaszcza, że ta treść — choć była wyrazem uczuciowości ogólnej — była jednak w tym okresie już czymś raczej spetryfikowanym i w swych jakościach uschematyzowanym! Ten ostatni fakt mógłby nawet prowadzić do fałszywego wniosku, że cała ta sztuka była „formalistyczną“. Jednak ona w swej całości nie była formalistyczną. Była nią tylko u tych kompozytorów, którzy w swych dziełach nie wyszli poza same problemy formy. I ci pozostali prawdopodobnie wielkościami anonimowymi dla historii. Wielcy twórcy zdołali nawet i w tych eksperymentalnych utworach zamknąć jakieś treści wyrazowe właściwe dla swej epoki. Podobnie ma się rzecz z twórczością J. S. Bacha, w której mimo całego mistrzostwa polifonii, mimo, że dzieła te były rezultatem walki o pewne podstawowe dla jego epoki wartości czysto techniczne (polifonia oparta na systemie dur-moll), zdołały zachować w tak wielkiej mierze to, co w muzyce określamy jako „wyraz“. Oczywiście różny może być i bywa ciężar gatunkowy tego wyrazu, który ostaje się w wypadkach, gdy dzieło muzyczne przesuwa akcent z czynnika treści na czynnik formy. Raz — jak u Bacha — może to być potężne uczucie, które stanowiło rację życia dla tysięcy ludzi z jego epoki i jego środowiska, innym razem (jak choćby w jego Suitach) może to być typ wyrazu, który będzie raczej charakterystyczny dla uczuciowości pewnych węższych wycinków zbiorowości danej epoki, znamionujący się z natury rzeczy mniejszą głębią przeżycia (muzyka Couperina, Rameau itp.). Może to być nawet — w okresach poszukiwania nowych rozwiązań formalnych — samo uczucie radości, związane z właściwą twórcy muzycznemu radością w operowaniu materiałem dźwiękowym. Oczywiście skala wartości w odniesieniu do każdego z tych typów muzyki będzie bardzo różna, podległa najrozmaitszym wariantom. Zmaleje ona do zera dopiero tam, gdzie dzieło muzyczne nie będzie miało już żadnego pokrycia w treści uczuciowej, względnie gdzie ta treść ograniczy się do tak wąskich możliwości reperkusji, że nie będzie zdolna zasugestionować słuchacza w rozumieniu jakiejkolwiek mniejszej czy większej — zbiorowości, że nie potrafi tego słuchacza wciągnąć w orbitę swego oddziaływania.

W każdym innym wypadku czynnik formy tylko zewnętrznie, tj. tylko oglądany od zewnątrz, w gotowym już dziele sztuki, zatrzymać może ten prymat nad treścią. Genetycznie tzn. w procesie powstawania tego dzieła zawsze treść zatrzyma prymat nad formą, zawsze musi wpierw zaistnieć jakaś emocja — jakiegokolwiek by ona była typu — która wtórnie dopiero realizuje się w konstrukcjach dźwiękowych. Nie można więc samego czynnika formy bez odniesienia go do tej emocji jako do treści utworu muzycznego uznać za kryterium wartości dzieła muzycznego. Można jego wartość badać tylko z punktu widzenia adekwatności formalnych schematów dźwiękowych w stosunku do treści, tak jak to robiliśmy powyżej. Z jednym tylko zastrzeżeniem względnie ograniczeniem: można zapytać czy w granicach pewnych ogólnych założeń formalnych, czy fakturalnych, które stawia sobie kompozytor w odniesieniu do danego utworu, istnieje bardziej lub mniej daleko posunięta konsekwencja w doborze środków bardziej szczegółowych, innymi słowy, czy istnieje w odniesieniu do tego utworu jakaś adekwatność drugiego rzędu pomiędzy jego formą, rozumianą w znaczeniu najogólniejszym jako konsekwencja pewnej intencji twórczej i założeń treściowych, a środkami, którymi buduje się tę formę. I można stwierdzić, że większa konsekwencja w doborze tych środków szczegółowych jest niewątpliwie momentem potęgującym wartość dzieła muzycznego, mniejsza zaś obniża jego wartość. A więc np. faktura homofoniczna była najogólniejszym założeniem formalnym dla klasyków wiedeńskich na przełomie XVIII i XIX wieku jako najbardziej adekwatna w stosunku do intencji twórczej, do typu emocji, szukającego sobie ujścia w sztuce tej epoki. Ta faktura homofoniczna, jako założenie formalne przynosiła ze sobą cały szereg postulatów konstrukcyjnych, które usiłowałam sformułować po krótce w pierwszej części niniejszej pracy, tu więc nie będę do nich powracała jeszcze raz. Przypomnę tylko, że chodzi tu o pewien specjalny typ linii melodycznej, harmonii i rytmu, a przede wszystkim o współgranie wzajemne tych elementów, o stosunek nadrzędności i podrzędności jednych w stosunku do drugich, które to wymagania, im ściślej przeprowadzone w każdym poszczególnym wypadku, tym bardziej gwarantują czystość faktury homofonicznej i czystość stylu zwanego klasycznym. Właśnie dla tych powodów mówimy, że polifonia Beethovena czy Brahmsa nie jest tak doskonała jak polifonia J. S. Bacha lub polifonia kompozytorów wokalnych XV i XVI wieku. Bo polifonia nie jest fakturą swoistą dla stylu klasyków czy

neoklasyków. Posługuje się ona u Beethovena czy Brahmsa środkami, które jako wyrosłe na gruncie stylu klasycznego, pozbawione są — w stosunku do fakturalnych założeń polifonii — tego momentu absolutnej logiczności i harmonijności strukturalnej, którą posiadają na terenie faktury homofonicznej. Temat fugi brahmsowskiej nie jest już w samej swej koncepcji melodią polifoniczną w tym sensie i w tym stopniu, w jakim jest nią temat fugi bachowskiej, bo muzyka tego kompozytora wyrosła na gruncie homofonii. I nawet w wypadku najwyższego poczucia praw polifonii (Reger), fuga Bacha będzie zawsze pod względem swej wartości konstrukcyjnej przewyższać fugę jakiegokolwiek kompozytora, który wyrósł na tradycjach klasycznych. Nie jest też przypadkiem, ale faktem zawarunkowanym momentami rozwojowymi i historycznymi, że kompozytorzy tego ostatniego typu wyjątkowo tylko uciekają się do polifonii jako do typu faktury, który ani nie pokrywa się z rodzajem ich intencji twórczej, z treścią ich muzyki, ani z tym arsenałem środków bardziej szczegółowych, które wykształcili na użytek tej intencji twórczej. Homofonia była bowiem z kolei zawarunkowana rodzajem systemu tonalnego, którym posługiwali się klasycy i jako konstrukcja dźwiękowa ściśle z nim związana. Tak samo nie jest przypadkiem, że kompozytorzy współcześni, którzy zarzucili system tonalny dur-moll i siedmiotonową skalę diatoniczną i na jej miejsce postawili skalę 12-tonową z jej swobodnym szeregiem 12 półtonów, powracają do polifonii jako do faktury im bliższej. Wolni od rygorów, jakie przynosił ze sobą system dur-moll jako predysponujący do faktury homofonicznej, opracować mogą w sposób bardziej naturalny i konsekwentny linie samodzielnych głosów w kanwie polifonicznej i dla tego są bliżsi pod tym względem założeniom sztuki J. S. Bacha niż Beethovena czy Brahmsa. Zarówno Bach jak i współcześni są tak samo wolni od przymusu wprowadzenia takich środków melodycznych, rytmicznych i innych, które zawarunkowane były istotą faktury homofonicznej i z niej wyrosły: Bach dzięki temu, że środki te w okresie historycznym mu współczesnym nie były jeszcze w tym stopniu rozwinięte, kompozytorzy współcześni dzięki temu, że te środki już w znacznej mierze zarzucili. W obu wypadkach rozstrzygają znowu w pierwszym rzędzie ramy historyczne.

Wynika z tego, że o obiektywnej wartości dzieła muzycznego, niezależnej od zmian smaku i osądu poszczególnych grup czy jednostek ludzkich, mówić możemy tam, gdzie treść utworu muzycznego

w znaczeniu pewnej emocji, typowej dla jakości kultury w danym środowisku i danym okresie historycznym, wyraża się w formie możliwie najzupełniejszej, najbardziej sugestywnej i gdzie ta forma znalazła dla siebie możliwie najbardziej odpowiednie środki w samym materiale muzycznym. Te trzy czynniki, stanowiące źródło obiektywnych wartości w muzyce, związane są ze sobą jak najściślej i wzajemnie sobą zawarunkowane. O wartości dzieła w najwyższym tego słowa znaczeniu mówimy wtedy, gdy znajdujemy wszystkie te trzy wymagania spełnione. W innych wypadkach możemy mówić o pewnej hierarchii wartości, której stopnie wyznaczone będą zależnie od wzajemnej odpowiedniości i harmonii tych trzech czynników, stanowiących o kryteriach wartości dzieła muzycznego. Na zakończenie postaram się omówić tę hierarchię obiektywnych wartości w muzyce na konkretnych przykładach.

Pierwszym przykładem takiego stwierdzenia wszystkich trzech warunków wartości niech będzie muzyka Chopina. Analiza muzyki chopinowskiej wykazuje, że znalazły w niej ujście najbardziej charakterystyczne rysy życia emocjonalnego w epoce, w której powstała. Jest to w skrajnym sensie tego słowa muzyka pojęta jako wyraz, skierowana w całości na oddanie uczuć subiektywnych, tzn. pewnych kategorii uczuciowych specjalnie charakterystycznych dla określonej grupy ludzi, żyjących w tej epoce, ale dla dzieła sztuki wchodzących w rachubę tylko poprzez indywidualnie zróżnicowane przeżycia kompozytora (nawet w wypadku utworów tzw. narodowych, które także biorą początek z owych przeżyć subiektywnych). Te treści emocjonalne znalazły w muzyce chopinowskiej swój wyraz zewnętrzny, zmysłowo uchwytny, w całym skomplikowanym i równie silnie w swym indywidualnym kształcie zaakcentowanym systemie schematów formalnych. Do najważniejszych z tych schematów wypadnie nam zaliczyć: formę arabeski melodycznej, sposób użycia harmonii i rytmu. Melodia chopinowska, oparta na wspólnym dla całej ówczesnej muzyki europejskiej systemie tonalnym, szuka sobie form, w których znalazłby wyraz z jednej strony ów wybujały indywidualizm subiektywnych treści uczuciowych, z drugiej zaś strony akcenty narodowe. Znajduje je w kształcie silnie ornamentalnym, opartym o stylizowane schematy polskich tańców ludowych (pojawiające się także i w nietanecznych kompozycjach Chopina). Harmonia, choć także oparta w zasadzie na systemie struktur współbrzmieniowych, wspólnych w tym okresie czasu całej muzyce europejskiej, szuka sobie również kształtów silnie zindywidualizowa-

nych, podkreślających jakości strukturalne melodii i właściwe jej momenty wyrazowe, a rytm dopełnia tego obrazu dzięki ustawicznym wychyleniom schematów prostych, miarowych, w kierunku form luźnych, improwizacyjnych. Trudno omawiać tu w szczegółach wszystkie cechy stylu chopinowskiego. Wymieniam tylko najbardziej typowe, te, które w sposób najbardziej wymowny stają się współczynnikami formalnymi w realizowaniu intencji twórczej. Dodam tylko jeszcze, że wymagania dotyczące materiałowej strony utworu muzycznego, spełnia Chopin również w stopniu możliwie najdoskonalszym. Przede wszystkim już sam, niepowtarzalny w historii fakt ograniczenia się prawie wyłącznie do jednego tylko instrumentu, mianowicie do fortepianu, ma też swą wyraźną wymowę jako bezpośrednio związany z uczuciową treścią muzyki chopinowskiej, jako wyraz sztuki nastawionej w całości na wypowiedź subiektywną (ograniczenie swych zainteresowań kompozytorskich do tego instrumentu, poprzez który twórca sam może wypowiedzieć się równocześnie jako wykonawca). Poza tym wyciąga Chopin — jak wiadomo — z fortepianu efekty zupełnie nowe w stosunku do swych poprzedników i współczesnych, potęgujące możliwości tego instrumentu w pewnym kierunku do ostatecznych granic (śpiewność kantyleny, zróżnicowanie efektów kolorystycznych i efektów dynamiki w kierunku piana, rozwinięcie możliwości faktury fortepianowej przez zastosowanie chwytów poli-melodycznych).

Inny przykład: c h o r a ł g r e g o r i a ń s k i. Chorał gregoriański powstał z elementów dość różnorodnych. Złożyły się nań wpływy starych melodyj synagogalnych, hymnów starogreckich i pieśni ludowych. Nie jest też chorał przykładem sztuki tworzonej przez indywidualnego kompozytora, ale zbiorowo. Jest dalej dziełem wcześniejszego stadium rozwojowego muzyki europejskiej, stadium, które nie znało jeszcze wielogłosowości. Mimo to przedstawia twór w najwyższym stopniu pod względem artystycznym jednolity. Treścią melodii chorałowych są uczucia o charakterze religijnym, przeżywane nie indywidualnie, ale zbiorowo. Stąd wywodzi się ich struktura formalna, mało stosunkowo zindywidualizowana w poszczególnych pieśniach w porównaniu z muzyką nowożytną, posługująca się bardzo typowymi elementami w melodii, której bogata ornamentyka jest wyrazem nastawienia kontemplatywnego. Ornamentyka ta różni się od ornamentyki użytej w melodii chopinowskiej w sposób zasadniczy: nie polega ona na profilowaniu kośćca melodycznego z perspektywy ukrytych w nim znaczeń konstruktywnych, wyzna-

czonych przez harmonikę dur-moll. Jest środkiem rozwijania melodii swobodnej, samowystarczalnej, nieskrępowanej względami harmonicznymi, gdyż jako melodia jednogłosowa nosi w sobie samej wszystkie czynniki wyrazu i konstrukcji. Przeznaczona do śpiewu, trzyma się ściśle możliwości głosu ludzkiego i wymogów tekstu: wskazując na to sam jej ambitus, budowa i rozciągłość poszczególnych melizmatów, stosowanie jako najczęstszych kroków interwałowych, interwałów tzw. wokalnych tzn. najpodatniejszych do intonacji. Granic tych nie opuszcza melodia gregoriańska nawet wtedy, gdy przechodzi do bardziej wirtuozowskiego traktowania głosu (co dzieje się zwłaszcza w partiach przeznaczonych dla solisty). Mamy tu więc znowu najpełniejszą adekwatność pomiędzy treścią a formą i doskonałe wyzyskanie warunków materiałowych. I jeżeli melodie chorału gregoriańskiego przez swój praktyczny, wieki trwający użytek w liturgii, straciły dla nas z biegiem czasu ów charakter dzieła sztuki wysoko wartościowego, nic to nie przeszkadza, by postawić je w rzędzie tych tworów muzycznych, które w hierarchii wartości muzycznych stoją najwyżej.

Trzeci przykład: muzyka baletowa (nie balet w swej formie scenicznej, bo tam mamy już do czynienia ze sztuką innego typu, nie z samowystarczalną sztuką dźwięku, ale z połączeniem tej ostatniej ze sztuką tańca) do „Święta Wiosny“ Strawińskiego. Intencja twórcza jest tu znowu odmienna niż w przykładach wyżej omówionych. Treścią tej muzyki nie jest wyraz uczuć, ale emocja zupełnie innego typu: poczucie wzmożonej witalności, oderwanie się od subiektywnych stanów uczuciowych, próba nawiązania kontaktu z ziemią ojczystą, z prostą mentalnością i psychiką, taką jaka znajduje wyraz w pieśni ludowej poprzez orgie ruchu, dźwięku, rytmiki i dynamiki. Znowu formalne schematy, którymi posługuje się tu kompozytor, są ściśle adekwatne w stosunku do tych treści: krótkie, proste, lapidarne motywy, niesione falą ruchu i w formie swej celowo niezindywidualizowane, równie proste, silnie akcentowane rytmy, harmonia, pojęta nie jako czynnik konstrukcji czy kolorystyki czy — tym mniej — wyrazu, ale jako najprostsze uzupełnienie tych motywów w kierunku brzmień mocnych, ostrych, prymitywnych. Przy tym nowe zupełnie dla słuchacza z pierwszej ćwierci XX wieku wyzyskanie orkiestry symfonicznej jako czynnika podkreślającego ten surowy prymitywizm. Była to reakcja na przerafinowanie muzyki impresjonistycznej, gdzie w formie najbardziej jaskrawej i sugestywnej znalazły wyraz tak znamienne dla tego okresu czasu ten-

dencje nawiązania do sztuki prymitywów i do sztuki ludowej. Znowu więc mamy tu do czynienia z utworem muzycznym, którego wysoka wartość leży w doskonałej adekwatności treści i formy, zamkniętej w ramach schematów, charakteryzujących pewien odłam kultury europejskiej w danym okresie czasu.

Przykładów takich można by przytoczyć więcej. Można by też pokazać w dużej ilości takie utwory muzyczne, których wartość nie polega na tak doskonale harmonijnym spełnieniu wszystkich wymagań wyżej przytoczonych w stosunku do dzieła muzycznego jako dzieła sztuki, ale tylko niektórych z nich. I tak często mówi się o wypadkach świetnej inwencji twórczej, która jednak nie potrafiła znaleźć sobie odpowiednich dróg realizacji: treść utworu muzycznego staje się wtedy nieczytelna lub mało czytelna, nie w tym znaczeniu, jak w wypadkach omówionych w pierwszej części pracy, gdzie ta intencja twórcza nie realizuje się z winy słuchacza, ale już w zasadzie, tzn., że ona nigdy, nawet przy najlepszym wykonaniu i przy zaistnieniu optymalnych warunków odbiorczych nie może się zrealizować, ponieważ forma i środki, użyte przez kompozytora, nie odpowiadają tu intencji twórczej, nie są adekwatne w stosunku do treści. Przykłady tego typu spotkamy w dużej ilości wśród kompozytorów doby romantycznej, zwłaszcza wczesnoromantycznej (E. T. A. Hoffmann, późniejszy od niego Spohr i wielu innych). E. T. A. Hoffmann, jedna z najbardziej typowych postaci tego okresu, był człowiekiem obdarzonym niewątpliwie wielkim talentem, który jednak w sposób charakterystyczny dla ówczesnego świata artystycznego dzielił swoje zainteresowania pomiędzy literaturę, muzykę i rysunek. Zarówno ten fakt jak i okoliczność, że żył u progu nowej epoki, że rozpoczynał dopiero długi szereg tych, którzy stworzyć mieli niemiecką muzykę kierunku romantycznego, rozstrzygnęły o tym, że nie potrafił swych pomysłów muzycznych przyoblec w odpowiednią formę. Zarówno on jak i Spohr, są romantykami raczej tylko z racji uchwycenia niektórych znamiennych dla rozpoczynającej się nowej epoki cech charakterystycznych w samej tematyce, niż jako twórcy muzyczni, którzy pojęli wszystkie konsekwencje tego nowego stylu życia dla twórczości muzycznej i dla rzemiosła kompozytorskiego. Ich inwencja nie potrafiła znaleźć sobie wskutek tego odpowiednich form realizacji. Muzycznie tkwili jeszcze zanadto w więzach stylu niedalekiej przeszłości, tzn. klasycyzmu, aby mogli znaleźć nowe środki, odpowiednie dla tego nowego stylu myślenia i odczuwania. Podobne niedociągnięcia — choć oczywiście

w innej formie — znajdujemy nawet u największych kompozytorów doby romantycznej. Przykładem: Schumann, którego bujna, genialna inwencja nie potrafiła się podporządkować jakiejś wyższej prawidłowości formalnej względnie powołać do życia taki kompleks schematów formalnych, któryby się okazał adekwatny w stosunku do tej inwencji. Znana i przysłowiowa już niemal niezdolność kompozytorów z doby romantyzmu do większych form, ma swe źródło już nie — jak u E. T. A. Hoffmanna — w poczuciu obcości w świecie języka i form nowych czasów, ale w pewnej hypertrofii treści uczuciowej nad formą. W takich wypadkach zdarza się, że dany kompozytor wyraża się poprzez schematy dźwiękowe niewspółmierne z treścią utworu, nawet takie, które robią wrażenie konwencjonalnych, mimo, że mają pełne pokrycie wewnętrzne. Oczywiście wartość dzieła muzycznego cierpi na tym. Bo te elementy dzieła, których przeznaczeniem jest być zarówno treścią jak formą, nie spełniają pewnej części swego przeznaczenia. względnie spełniają je w sposób niedostateczny.

Wypadek przeciwny w stosunku do wypadków ostatnio omówionych zachodzi wtedy, gdy kompozytor szukając nowych środków dla wyrażenia swej emocji, gubi się w tych środkach tak dalece, że mu one przesłaniają pierwotną koncepcję artystyczną. Ten ostatni wypadek zachodzi najczęściej w okresach historycznych, tzw. przejściowych, gdy ani typ emocji szukający sobie ujścia w muzyce nie jest jeszcze dostatecznie skrystalizowany, ani dane pokolenie twórców nie wykształciło jeszcze odpowiedniego arsenału środków i form dla wyrażenia nowych treści tego okresu. Tu należy np. długi szereg poprzedników Bacha i Haendla w XVII wieku, którzy w okresie dla historii kultury europejskiej nowym, poszukującym gwałtownie nowych treści, form i środków w muzyce, przeszli do potomności na zawsze jako gwiazdy drugiej i trzeciej wielkości. Dopiero gdy nowe energie zostały ostatecznie wyzwolone i uświadomione, gdy wykształcony został cały arsenał nowych środków, mogli Bach i Haendel sięgnąć po owe najwyższe wartości w sztuce współczesnego im okresu. Podobnie synowie J. S. Bacha i cała generacja muzyków, żyjących i tworzących w okresie poprzedzającym bezpośrednio rewolucję francuską. Przykłady te pokazują nam, że miara talentu danego twórcy i miara wartości stworzonego przez niego dzieła sztuki nie zawsze pokrywają się ze sobą bez reszty. Talent nie jest jeszcze wszystkim. Na to, aby talent ten mógł się w pełni wypowiedzieć, aby mógł stworzyć dzieła takiej wartości,

jakie nosi potencjalnie w sobie, muszą mu być dane odpowiednie warunki zewnętrzne. Musi on znaleźć się w odpowiedniej chwili historycznej, w pewnym określonym punkcie przecięcia się ideologii nowych i dawnych, działania tradycji, uświadomienia sobie treści znamiennych dla okresu, w którym żyje i tworzy i znaleźć grunt na tyle już przygotowany dla wyrażenia tych treści w schematach dźwiękowych pod względem technicznym, by moment szukania odpowiednich środków nie zabił w nim pierwotnej intencji twórczej. Sytuacja silnie zbliżona do obu ostatnio omówionych panuje też prawdopodobnie w sztuce nam współczesnej. Łącznie z przestawieniem całego życia politycznego, gospodarczego i społecznego na nowe tory wytwarzają się w sztuce współczesnej nowe wartości kulturalne i nowe typy emocji, które powoli i z trudem szukają sobie dopiero dróg realizacji w sztuce. Toteż być może, że — w porównaniu z wiekiem XIX, okresem długiej materialnej prosperity i powoli tylko, ewolucyjnie zmieniających się form myślenia i odczuwania oraz posługiwania się mniej lub bardziej ustalonymi schematami formalnymi w muzyce, który w ręce kompozytorów oddawał cały olbrzymi arsenał środków wypróbowanych, zdolnych do wszechstronnych modyfikacji i czułych na najbardziej subtelną skalę zróżnicowań indywidualnych — muzyka naszego okresu pozostanie także dla historii tylko gwiazdą drugiej wielkości, żaden z naszych kompozytorów nie potrafi wznieść się do tej doskonałości, którą osiągnęło dzięki odpowiednim warunkom historycznym tylu twórców muzycznych XIX wieku.

Jeszcze inna sytuacja powstaje wtedy, gdy muzyk włada bez reszty całą formalną stroną rzemiosła kompozytorskiego, ale wewnętrznie pozbawiony jest tej emocji, bez której nie może powstać żadne dzieło wielkiej wartości. Dzieje się to najczęściej w okresach tzw. dekadenckich. Formy myślenia i odczuwania, właściwe dla okresu historycznego, który ma się ku końcowi albo nawet w zasadzie już się skończył, bo przekroczył punkt kulminacyjny swej najpełniejszej witalności, przeszły wskutek dłuższego trwania tego okresu w stadium stabilizacji. Właściwie są już przeżytkiem, ale przestawienie się na nowe tory w okresie nadchodzącym następuje znowu nie drogą rewolucyjną, ale ewolucyjną, stopniowo tylko. W takich wypadkach nowe formy myślenia i odczuwania, zbliżające się wraz z nowym stadium kultury, chwytane bywają tylko przez umysły wyjątkowe, najbardziej czułe na zmiany wiszące jakby w powietrzu. Większość twórców tkwi jeszcze w formach

okresu minionego, choć prawem stępienia się nie przeżywa ich już tak bezpośrednio. A że wraz ze stabilizacją form myślenia i odczuwania minionego okresu także i same środki, służące do ich wyrażenia, straciły w znacznej mierze swą dynamikę, zyskując znaczenie ustalonych schematów, z łatwością sięgnąć po nie może każdy kompozytor, tkwiący w zasadzie jeszcze w przeszłości, jak do gotowych wzorów, którymi posługuje się nieraz bez odpowiedniego wewnętrznego pokrycia. Te środki mogą nawet być bogate, mogą opierać się na dużej znajomości praw materiału dźwiękowego, ale właśnie im będą bogatsze, tym silniej wystąpi w danym dziele niewspółmierność pomiędzy formą a treścią. W praktyce zaistnieć mogą wtedy dwa wypadki. Albo te środki i formy, przejęte z zewnątrz, będą równie stereotypowe jak sama treść. Powstaną wtedy dzieła tego typu, które określamy jako a k a d e m i c k i e, jak np. u następców Beethovena, którzy pozostali w orbicie jego stylu z pierwszego i środkowego okresu twórczości, podczas gdy cała reszta świata muzycznego podążała już nowymi torami lub dzieła epigonów Wagnera, jak np. Pfitznera. W tym ostatnim wypadku niepodobna przeoczyć bardzo silnie działającego też wpływu autorytetu, który narzuca danemu kompozytorowi sposób podejścia do problemów twórczych w muzyce w zależności od tego autorytetu.

Jeszcze inny wypadek zachodzi wtedy, gdy intencja twórcza z góry już stawia sobie cele raczej zewnętrzne, np. wirtuozowskie. Wtedy już w założeniu samym muzyka taka stawia sobie wymagania tylko w kierunku zadośćuczynienia wymogom materiału dźwiękowego i to wymogom dość ciasno określonym. Taki stan rzeczy zachodzi np. w kompozycjach wirtuozowskich Paganiniego, gdzie w gruncie rzeczy nie chodzi o wyzyskanie wszystkich możliwości wyrazowych, dźwiękowych i konstrukcyjnych skrzypiec, ale raczej tylko pewnych możliwości technicznych, aktualnie odkrytych i uświadomionych. Skala wartości utworu muzycznego musi się przez takie podejście wyraźnie obniżyć. Nie chodzi o to, że te możliwości techniczne skrzypiec, których odkrycie i wykorzystanie oznacza w okresie Paganiniemu współczesnym moment niewątpliwie twórczy, przestają nim być w późniejszych okresach historycznych, dla pokoleń przyszłych, gdy stały się powszechną monetą obiegową i gdy późniejsze generacje skrzypków potrafiły odnaleźć jakieś nowe spojrzenia na problemy dźwiękowe i techniczne tego instrumentu (czymże wydają nam się dziś najśmielsze sztuki Paganiniego wobec tych kolorystycznych i wyrazowych możliwości skrzypiec,

8

które objawił nam Szymanowski w „Źródle Aretuzy“ w rezultacie swego kontaktu z wielką, odkrywczą sztuką odtwórczą Pawła Kochańskiego!). Tu chodzi o coś zupełnie innego. O to mianowicie, że emocja, którą kompozytor włożył w takie dzieło, jest emocją innego gatunku. Muzyka taka nigdy nie jest wyrazem intencji twórczej. Nie jest też emocją poszukiwania nowych środków konstrukcji dźwiękowej, nowych schematów i form, które kiedyś chociażby w przyszłości mogłyby stać się źródłem wyrazu dla emocji innego typu. Nie jest nawet emocją poszukiwania nowych aspektów materiałowych w sensie dostarczenia nowych norm wrażeniowych, ale tylko eksperymentowaniem pewnych chwytów technicznych. Jest to więc eksperymentatorstwo od zewnątrz, nie mające właściwie nic albo bardzo mało wspólnego z istotą muzyki jako sztuki. bo nie zostają tu spełnione podstawowe założenia estetyczne. Oczywiście takie postawienie sprawy nie jest regułą w odniesieniu do utworów muzycznych, które noszą na sobie piętno wirtuozowskie. Już chociażby wspomniany przykład „Źródła Aretuzy“ Szymanowskiego wykazuje, że w pewnych szczególnych wypadkach dzieło muzyczne, chociaż nosi na sobie te cechy, może posiadać nawet wysoką wartość artystyczną. Ale wtedy nie jest utworem tylko wirtuozowskim, tzn. wirtuozostwo nie jest w nim celem samym dla siebie. Wirtuozostwo „Źródła Aretuzy“ — aby raz jeszcze powrócić do tego przykładu — nie jest celem samym dla siebie; ono jest tylko środkiem dla uzyskania nowych możliwości kolorystycznych, a poprzez nie pewnego specjalnego typu wyrazu muzycznego, w tym wypadku nawet wyrazu jasno określonego w swych podstawach psychologicznych, bo w ścisłym związku z tytułem i z programem. Podobnie wirtuozostwo niektórych dawniejszych utworów fortepianowych Prokofiewa nie jest wyłącznie celem dla siebie, jest środkiem eksperymentowania nowymi schematami konstrukcyjnymi i dźwiękowymi, próbą wprowadzenia do muzyki nowych czynników wrażeniowych, względnie przerzucenia w tym kierunku punktu ciężkości w utworze muzycznym w okresie, gdy ten punkt ciężkości spoczywał siłą tradycji XIX wieku na innych czynnikach. Zestawienie tych trzech przykładów pokazuje nam, że w pewnym stopniu można i tu mówić o hierarchii wartości dzieła muzycznego: wartość tę określimy jako najwyższą w utworze Szymanowskiego, jako niższą u Prokofiewa, najniższą zaś u Paganiniego, bo za każdym razem coraz mniej i w coraz mniejszej mierze uwzględnione tu zostają te momenty, które z perspektywy na istotę dzieła muzycznego, na naturę dźwięku jako

tworzywa artystycznego uznaliśmy za współokreślające wartość obiektywną tego dzieła. Ma się rozumieć, że takie postawienie sprawy możliwe jest tu tylko dlatego, że intencja twórcza jest we wszystkich trzech wypadkach w zasadzie ta sama i że ona jest — rzecz w muzyce należąca do zupełnych wyjątków — bezwzględnie sprawdzalna, gdyż ma źródła zewnętrzne, dające się naocznie stwierdzić.

Wreszcie i zewnętrzne przeznaczenie dzieła muzycznego może też w pewnych wypadkach stać się kryterium jego wartości. Nie w tym znaczeniu, by sam fakt takiego czy innego przeznaczenia utworu muzycznego, przystosowalności jego do takich czy innych warunków zewnętrznych, rozstrzygać miał o jego większej lub mniejszej wartości. Stawiać w założeniu muzykę koncertową wyżej niż operową, lub operową wyżej niż filmową, było by taką samą omyłką jak przypisywać z góry utworowi muzycznemu większą lub mniejszą wartość ze względu na właściwe mu kategorie stylistyczno-historyczne. Wprawdzie w kołach zawodowych przyjmuje się dziś często milcząco założenia, jakoby muzyka estradowa, zwłaszcza symfoniczna i kameralna, były w zasadzie typem bardziej wartościowym niż muzyka operowa czy filmowa, ale wydaje mi się to niczym nieusprawiedliwionym przesądem, którego jedyne uzasadnienie widzę znowu w pewnych momentach historycznych. Oto wszyscy jesteśmy pod tym względem obciążeni tradycjami XIX wieku, zwłaszcza drugiej jego połowy. Był to okres, w którym cała prawie muzyka najbardziej wartościowa należała do gatunku symfonicznej i kameralnej (ewentualnie do instrumentalnych gatunków solowych), opera natomiast zajmowała pozycje drugo- i trzecioplanowe. Cała w ogóle kultura muzyczna XIX wieku miała charakter raczej elitarny (który to charakter występował coraz wyraźniej od drugiej połowy tego stulecia, dochodząc około r. 1900 do form elitaryzmu skrajnego). Muzyka uprawiana była nie — jak w dawniejszych okresach historycznych — w bliskim związku z życiem (muzyka religijna, muzyka o charakterze społecznym, rozrywkowym itp.), ale tylko jako luźna nadbudowa życia. Dlatego wszystkie najbardziej wartościowe gatunki muzyki w XIX wieku noszą na sobie wyraźnie to piętno. Nosi je też w dużej mierze także i smak słuchaczy. Wszelka muzyka przeznaczona dla celów zewnętrznych stała niejako na marginesie twórczości artystycznej i za taką była uważana.

Nie o to więc idzie w tym wypadku, czy postawimy muzykę o pewnym określonym przeznaczeniu zewnętrznym wyżej lub niżej

8*

w hierarchii wartości — to jest raczej wynikiem subiektywnego wartościowania i obciążenia tradycją, ale o to, że każda muzyka o wyraźnym jakimś specjalnym przeznaczeniu zewnętrznym stawia sobie w założeniu pewne wymagania, które współokreślają jej styl: muzyka operowa inne niż estradowa, filmowa inne niż operowa itp. Te same cechy, które okażą się wartościowe dla muzyki przeznaczonej do wykonania na koncercie, nie będą nimi dla muzyki operowej, inna będzie więc miara wartości, którą mierzyć będziemy muzykę operową w ścisłym tego słowa znaczeniu, inna w odniesieniu do dramatu muzycznego, jeszcze inna w odniesieniu do muzyki filmowej, radiowej itp. Każdy z tych gatunków ma własne kryteria stylistyczne, które nie mogą być przenoszone na inny gatunek i te kryteria stanowią równocześnie miarę wartości tych utworów. Przypuszczam, że stwierdzenie tego faktu jest czymś tak oczywistym, że nie potrzebuje chyba bliższych komentarzy. Przykładowo wskażę tylko na zasadnicze różnice stylistyczne pomiędzy tak różnymi gatunkami, jak opera i symfonia, różnice, których nieprzestrzeganie może się stać źródłem obniżenia wartości w każdym z nich. Muzyka operowa wiąże się ze sceną i z akcją, punkt ciężkości leży w niej na czynniku wokalnym, który musi być traktowany w jak najściślejszym związku z tekstem. Głównym więc zadaniem będzie tu rozgraniczenie tych dwóch elementów, które składają się na muzykę operową: śpiewu i orkiestry. Każdy z nich musi być traktowany odrębnie, ale równocześnie musi się dokonać ich stylistyczne scalenie, tak, by mogły współdziałać w obrębie tego samego dzieła jako części tej samej całości. Czynnik wokalny, traktowany w ścisłym związku z tekstem, musi być utrzymany w kategoriach liryzmu który bezwzględnie przeważa w operze z rzadkim tylko przesunięciem akcentu w kierunku kategorii dramatycznych. Czynnik orkiestry musi być traktowany drugoplanowo, ale z wyraźnym poczuciem roli, która mu tu przypada do spełnienia. Orkiestra nie tylko stanowi tło dla głosu ludzkiego, ona (zwłaszcza w nowszych operach) podkreśla ważniejsze momenty akcji, charakteryzuje sytuację lub nawet rysy osób działających, stwarza tło nastrojowe. Konstrukcja dzieła operowego stosuje się w zarysach wielkoformalnych do formy tekstu. Tekst dyktuje podział na akty i na sceny, stwarza ramy dla wkładek lirycznych itp. Zupełnie inaczej w symfonii. Tu jest dźwięk samowystarczalnym środkiem wyrazu. Wyraz utworu i jego dominanta emocjonalna, rodzaj środków tam zastosowanych, faktura, konstrukcja w większych i w mniejszych zarysach — wszystko to

dokonuje się poprzez sam dźwięk. Wszystkie kryteria zróżnicowania, które w operze leżą poza muzyką, w tekście, w anegdocie, w sytuacjach zewnętrznych, dekoracjach itp., leżą tu w samej muzyce. Jasnym jest, że ten stan rzeczy warunkuje zupełnie inny stosunek kompozytora do dźwięku jako do tworzywa artystycznego. Nie mogę tu zajmować się szczegółowo tymi różnicami, które wynikają stąd dla stylu symfonicznego i stylu operowego; wymagało by to osobnego studium. Ale nawet już tych parę momentów, które tu podniosłam, wystarczy, by uprzytomnić sobie, że symfonia, która byłaby pisana tak jak opera, byłaby równie zła jak opera, która nie potrafi wyjść z ram stylu symfonicznego. Na tym polega też zjawisko, że kompozytorzy, którzy wykazali świetne wyniki w jednym z tych dwu gatunków muzycznych, zawodzą, gdy przerzucają się na drugi. „Stabat Mater" Verdi'ego jest typowym przykładem takiego pomieszania kryteriów stylistycznych, z tym, że tu dochodzi do tego jeszcze jedno nieporozumienie: ta muzyka, wyrosła na gruncie jego twórczości operowej, ma w założeniu być utworem o charakterze religijnym. Ten ostatni szczegół jednak nawet mniej razi niż pomieszanie kryteriów stylistycznych muzyki operowej i estradowej. Z drugiej znów strony, gdy urodzony symfonik, jakim był np. Haydn, pisze operę, zawodzi, gdyż — jak to się mówi „nie czuje sceny". Toteż opery Haydna są dawno zapomniane, podczas gdy jego symfonie żyją jako klasyczne przykłady muzyki swej epoki. (Mozart stanowi pod tym względem wyjątek). Tak więc każdy z tych stylów ma swe cechy odrębne i w konsekwencji odrębne wartości. Nie można stwierdzić, które z dwu dzieł o różnym w każdym wypadku przeznaczeniu ma większą wartość: opera Janaczka czy poemat symfoniczny Smetany. Wartości te są niewspółmierne, a zatem nieporównywalne, tak samo jak nieporównywalne są zawsze dzieła różnych kategorii stylistycznych. Porównywalne mogą być tylko w jednym jedynym sensie: w tym wypadku mianowicie, o ile będą przynależne do tych samych kategorii historycznych i to tym bardziej porównywalne, im ciaśniej zakreślone są te granice historyczne. Najbardziej porównywalne są wtedy, gdy leżą w ramach tego samego stylu indywidualnego. Można więc np. porównywać pod względem wartości ze sobą „Fidelio" Beethovena z którąś z jego Symfonii, ponieważ dzieła te charakteryzują się tymi samymi kategoriami stylistycznymi, nie tylko w granicach środowiska i epoki ale i w granicach stylu indywidualnego. Chociaż więc są utworami o różnym przeznaczeniu, a w konsekwencji o różnej formie i posłu-

gują się różnymi środkami, chociaż wymagają różnego stosunku do dźwięku ze strony kompozytora, to jednak fakt, że wyszły spod pióra jednego kompozytora, zakłada wspólną intencję twórczą. Jeszcze w większej mierze będą to dzieła porównywalne pomiędzy sobą, o ile pod uwagę bierze się symfonię beethovenowską, stojącą czasowo i stylistycznie najbliżej „Fidelio". Większość kompozytorów wypowiada się bowiem w ten sposób, że pewne podniety, działające na nich od zewnątrz, — zwłaszcza o ile są dostatecznie silne — nie działają poprzez jakiś jeden utwór, ale poprzez cały ich szereg. Beethoven należał właśnie do tego typu kompozytorów i dlatego zewnętrzne przeznaczenie dzieła muzycznego i odmienność samej formy odegra tu mniejszą stosunkowo rolę niż wspólna obu tym utworom intencja twórcza.

Sumując drugą część naszych rozważań, dotyczącą problemu w a r t o ś c i w muzyce, stwierdzimy, co następuje:

1. Miarą wartości dzieła muzycznego nie jest stopień zgodności jego założeń dźwiękowych z prawami akustycznymi i fizjologicznymi.

2. Odgrywa tu rolę raczej zgodność praw, rządzących realizacją pomysłów twórczych w muzyce i ukształtowaniem ich w konstrukcję dźwiękową z pewnymi prawami psychologicznymi, których formy funkcjonowania są jednak także w znacznym stopniu zmienne w granicach środowiska i okresu historycznego.

3. Obiektywna wartość dzieła muzycznego wyznaczona jest w pierwszym rzędzie przez stopień jego zgodności z ogólną funkcją muzyki, charakteryzującą dane środowisko i daną epokę historyczną.

4. Dzieła muzyczne, powstałe w ramach różnych stylów środowiskowych i historycznych, przedstawiają wielkości niewspółmierne, a zatem pod względem wartości nieporównywalne.

5. Dalszym kryterium wartości dzieła muzycznego jest stopień adekwatności pomiędzy wyrażoną w nim emocją, jako czynnikiem jego treści a czynnikami formy, oraz zgodny z intencjami tej treści i z rodzajem formy sposób wyzyskania materiału dźwiękowego, ściśle uzależniony równocześnie od natury samego dźwięku.

6. Z tych trzech czynników wartości dzieła muzycznego, jakimi są: czynnik treści, adekwatność formy i treści i wyzyskanie praw materiału dźwiękowego, pierwszy ma największe znaczenie dla wartości dzieła muzycznego. Daje się on skontrolować dzięki temu, że w muzyce te same elementy stają się wyznacznikami formy i wyznacznikami treści, z formy zatem wnioskujemy o treści.

7. Prócz adekwatności pomiędzy treścią a formą w dziele muzycznym, musimy tu jeszcze liczyć się z adekwatnością drugiego rzędu: pomiędzy formą utworu jako konsekwencją i wyrazem jego treści a ściśle technicznymi czynnikami, którymi buduje się ta forma. Stopień tej adekwatności drugiego rzędu także wpływa na wartość utworu muzycznego.

8. Dzieła muzyczne o różnym przeznaczeniu zewnętrznym stanowią już dla samego tego względu wielkości pomiędzy sobą nieporównywalne. Pewna możliwość porównania ich wartości powstaje dopiero wówczas, gdy zacieśniają się granice ram stylistycznych, do których dzieła te przynależą.

DOC. U. W. DR ZOFIA LISSA (Warszawa)

CZY MUZYKA JEST SZTUKĄ ASEMANTYCZNĄ?*)

Kryzys, jaki przechodziła muzyka europejska w okresie międzywojennym, kryzys, z jakiego po dziś dzień nie wyszła jeszcze, ma swoje różnorodne przyczyny. O przyczynach typu ogólniejszego pisałam już gdzie indziej [1]). Na tym miejscu chciałabym podjąć zagadnienie: jaki wpływ wywierają ogólne estetyczne poglądy środowiska muzycznego na istotę dzieła muzycznego, na twórczość. Chciałabym też poddać rewizji dotychczasowy pogląd na zagadnienie tzw.

---

*) **Od Redakcji.** Pracę niniejszą przedrukowujemy z „Myśli Współczesnej" (1948, nr. 10) mając na uwadze aktualność i ważność poruszonych w niej zagadnień. W związku z toczącą się dyskusją na tematy ideologiczne odżył znowu problem treści w muzyce, który wymaga dziś podjęcia nowych badań w tym kierunku. Właśnie praca Doc. Dr Z. Lissy jest nową próbą oświetlenia tego zagadnienia ze stanowiska najnowszych zdobyczy psychologii i muzykologii. Rzecz jasna — zbyt szczupłe rozmiary tej pracy nie pozwoliły Autorce na szczegółowe potraktowanie wszystkich poruszonych kwestii, niemniej jednak sam fakt podjęcia tego tematu powinien zachęcić innych badaczy do dalszej pracy w tym kierunku — i to nie tylko muzykologów, ale i specjalistów estetyków i psychologów. Problem treści w muzyce jest bowiem tematem bardzo rozległym, wymagającym całego szeregu szczegółowych badań historycznych i psychologicznych. Takie badania szczegółowe stanowić będą materiał, który zezwoli na stworzenie syntezy i, być może, doprowadzi do rozstrzygnięcia od dawna toczącego się sporu na temat treści w muzyce. Redakcja Kwartalnika Muzycznego, zdając sobie sprawę z doniosłości takiej pracy, występuje z inicjatywą w tym kierunku przez ogłoszenie wymienionej rozprawy Doc. Dr Lissy.

[1]) Nowe Drogi, nr IV, 1947; ibid. nr I, 1948; Kwartalnik Muzyczny nr 21/22, 1948; Kuźnica z dnia 25 VII 1948.

„treści i formy" w muzyce. Wpływ tego poglądu bowiem — od półtora wieku opierającego się na założeniach filozofii idealistycznej — zdaniem moim również zaważył na rozwoju muzyki ostatnich dziesięcioleci i — last not least — przyczynił się do jej dzisiejszego kryzysu.

Faktem jest, że muzyka europejska od kilku dziesięcioleci stoi w obliczu wyczerpania aż do ostatnich konsekwencji tych środków konstrukcji dźwiękowej, których założenia skrystalizowały się mniej więcej na przełomie XVII i XVIII w. Są to założenia systemu tonalnego i harmoniki funkcyjnej, nad którymi pracowały liczne pokolenia, założenia umocnione skrystalizowanym systemem klasyków, wzbogacane i rozluźniane przez romantyków i neoromantyków i zwolna zaniedbywane przez impresjonistów, przez neoklasycyzm powojenny, tzw. ekspresjonizm itp. Ten ostatni kierunek przekroczył już ostatnie granice dawnego systemu: atonalizm stał się jego negacją, zaś stosowany przez szkołę wiedeńską (Schoenberg, Berg, Webern) system konstrukcyjny, tzw. dodekafoniczny, był próbą sformułowania nowych założeń konstrukcyjnych. Próba ta nie przekształciła się jednak w system ogólnie obowiązujący. Muzyka współczesna okazała się terenem eksperymentów technicznych, wśród których dotąd nie udało się odnaleźć jednolitego systemu czy kierunku. Może to oznaczać, że teoria zawsze w muzyce idąca za praktyką kompozytorską, jeszcze nie potrafiła uchwycić istoty nowego systemu. Może to jednak równie dobrze oznaczać i to, że w tej praktyce — której rezultaty są przez odbiorców często niezrozumiane i negowane jako sensowne dzieła sztuki — istotnie żadnego systemu nie ma; że praktyka kompozytorska współczesnych twórców jest wynikiem komplikacji środków formalnych (a więc samej techniki), nie mających swego pokrycia w tym, do czego te środki mają służyć; innymi słowy, że środki artystycznego wyrazu w muzyce stały się tylko środkami, rezygnując ze swojej funkcji wyrażania. W tym właśnie sensie należy pojmować termin „muzyka formalistyczna", stojący w chwili obecnej w ogniu dysputy o stylu muzycznym w ZSRR.

Tego typu tendencjom w twórczości muzycznej odpowiadają również formalistyczne tendencje współczesnej estetyki muzycznej i metodologii historii muzyki.

Historia muzyki zachodnio-europejskiej szkoły Adlerowskiej [2]) czy Riemannowskiej [3]), zajmowała się opisem środków i form (tj. dzieł muzycznych) przeważnie bez równoczesnego opisu środowiska, które te formy determinowało. Zajmowała się ustalaniem związków przyczynowych pomiędzy strukturą samych dzieł muzycznych, a więc faktów jednorodnego typu, nie szukając związków pomiędzy nimi a zjawiskami heterogenicznymi, a więc — pomiędzy faktami z jednej strony autonomicznie muzycznymi, z drugiej — tymi, które wyznaczały w silnym stopniu jakość tych faktów muzycznych. Starała się odpowiadać na pytania j a k wyglądają dzieła muzyczne. jak się zmieniają, ale nie stawiała sobie zasadniczego pytania: d l a c z e g o zmieniają się właśnie w tym kierunku, a nie w innym: co wyznacza kierunek ich zmienności? Wprawdzie obok kierunku morfologiczno-stylokrytycznego, a więc formalistycznego (Fétis [4]), Riemann, Adler) można było stwierdzić i kierunek inny, starający się ująć zjawiska muzyczne na płaszczyźnie szerszej, tzn. na tle ogólnego rozwoju kultury duchowej (Ambros, Schering, Becking, Buecken) [5]). Ale i ten drugi kierunek metodologiczny, opisując nawet ogólne tło historyczne zjawisk muzycznych, n i e szukał ścisłych związków przyczynowych pomiędzy zjawiskami muzycznymi a heteronomicznymi w stosunku do nich zjawiskami życia społecznego, ekonomicznego, ogólno-kulturalnego; n i e opierał się na założeniu, że ogół zjawisk kultury muzycznej zostaje wyznaczony, zdeterminowany kompleksem czynników pozamuzycznych, a tym samym n i e szukał wyjaśnień, na jakich drogach ta determinacja dochodzi do skutku. Zjawiska muzyczne i pozamuzyczne badanej epoki ten drugi kierunek stawiał o b o k siebie jako współistniejące. a nie

---

2) Guido Adler: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, Vierteljahrschrift f. Musikwissenschaft, I, Lipsk 1885.

G. Adler: Der Stil in der Musik, Lipsk 1911; G. Adler: Handbuch der Musikgeschichte, Berlin 1930, 2 wyd.

3) Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, Lipsk 1909—1913

4) F. J. Fétis: Histoire générale de la musique. Paryż 1869—1876, 5 t.

5) A. W. Ambros: Geschichte der Musik, 5 tomów. Lipsk 1860—1868.

A. Schering: J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18 Jahrhundert, Lipsk 1941.

C. Becking: Zur musikalischen Romantik, Vierteljahrschrift fuer Literatur wissenschaft und Geistesgeschichte, 1924, oraz: Rhytmus als Erkenntnissquelle 1928 i in.

E. Buecken: Handbuch der Musikwissenschaft, praca zbiorowa w 20 tomach, wydawana od r. 1827 po 1935, Poczdam

jako związane stosunkiem przyczynowym ze sobą, przy założeniu pierwotności zjawisk ekonomiczno-ustrojowych, a wtórności — zjawisk muzycznych. I ten drugi kierunek, mniej formalistyczny od pierwszego, stał jednak na założeniu a u t o n o m i c z n o ś c i rozwoju stylu muzycznego.

Należy pamiętać, że muzykologia jako samodzielna nauka powstaje dopiero w połowie XIX w., tj. właśnie w chwili, kiedy estetyka muzyczna, wyodrębniona z całokształtu estetyki i nauki o sztuce, stoi silnie na gruncie założeń estetyki formalistycznej [6]). To niewątpliwie zadecydowało o całym nastawieniu metodyki badań historii muzyki. Ale to miało również swój niewątpliwy wpływ i na kierunek twórczości muzycznej.

Zdaje się, że dotychczasowe rozważania zarówno z zakresu nauki o stylach muzycznych, jak też i psychologii twórczości muzycznej nie doceniały dostatecznie wpływu, jaki na sam proces i kierunek twórczości wywierał ogólny światopogląd kompozytora, w szczególności jego poglądy estetyczne na i s t o t ę dzieła muzycznego. Pokolenia kompozytorów wyrastały bowiem i kształtowały swoje poglądy na mniej lub bardziej jawnie skrystalizowanych założeniach estetyki muzycznej, założeniach typu czysto idealistycznego. Czy była to estetyka romantycznego idealizmu, czy pozytywizm intelektualistyczny estetyki ogólnej, czy też w zakresie estetyki muzycznej formalistyczna teoria o pięknie muzycznym, czy nawet psychologiczna teoria Kurtha [7]) czy wreszcie fenomenologiczna teoria „sił tektonicznych" Mersmanna [8]) — u podstaw tych rozważań leżało jedno założenie najbardziej jawnie sformułowane w teorii Hanslickowkiej, i d e n t y f i k u j ą c e j treść dzieła muzycznego z jego formą [9]).

6) Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schoenen, Wiedeń 1854

7) Ernst Kurth: Musikpsychologie, Berlin 1931

8) Hans Mersmann: Angewandte Musikaesthetik, Berlin 1926

Hans Mersmann: Versuch einer Phaenomenologie der Musik, Zeitschrift für Musikwissenschaft, t. V.

9) Nie można ominąć tu głosu muzykologów, którzy przeciwstawiali się te tezie, jak np. Hausegger (Betrachtungen zur Kunst, Monachium, 1921) lub Kretschmar (Anregungen zur Foerderung musikalischer Hermeneutik, Lipsk 1906), który stworzył całą szkołę „hermeneutyki", wyjaśniającej w naiwny sposób zawartość każdego dzieła muzycznego. Psychologiczna teoria Kurtha i estetyczna Mersmanna są również próbami wyjścia poza idealizm estetyki muzycznej, próbami, które — zwłaszcza u Mersmanna — były jedynie transpozycja dawnej teorii na nową, bardziej współczesną terminologię, nie były jednak przełamaniem tej teorii.

Teza, której refleksy wykrzywiały przez szereg pokoleń estetyczne poglądy kompozytorów, osiągnęła szczyt swego wpływu w naszej dobie. Pochodną tej tezy jest też niewątpliwie pogląd na stosunek tematu, pomysłu muzycznego, do pracy konstrukcyjnej, do roli „rzemiosła muzycznego", pogląd przesuwający punkt ciężkości z — używając średniowiecznej terminologii — *artis inveniendi*, na *artem combinatoriam*.

Estetyczne założenia współczesnego pokolenia kompozytorskiego w stosunku do obu tych podstawowych zagadnień: a) zagadnienia treści i formy dzieła muzycznego oraz b) pomysłu muzycznego i pracy konstrukcyjnej w dziele muzycznym, można w przybliżeniu sformułować jak następuje: istotą dzieła muzycznego jest „czysta" forma dźwiękowa, organizacja dźwięków i ich następstw w czasie („toenend bewegte Formen" — vide Hanslick); utwór muzyczny niczego nie przedstawia, nie wyraża, nie komunikuje: struktury dźwiękowe mogą wzbudzać tylko uczucia estetyczne, których psychologiczną podstawą jest intelektualne ujęcie (tj. w przenośnym sensie „rozumienie") całości tych struktur. Konsekwencją tego założenia jest też stosunek do drugiego zagadnienia: w muzyce ważna jest tylko konstrukcja, ukształtowanie materiału dźwiękowego, mniej istotna zaś ars inveniendi — pomysły muzyczne, tematyka. Wprawdzie sam pomysł muzyczny też podlega prawom konstrukcji, artis combinatoriae, ale ważniejsze jest to, co się z pomysłem muzycznym w ciągu utworu *dzieje*, aniżeli to, *jakim* jest sam temat.

Te dwa założenia, tkwiące implicite w światopoglądzie kompozytorów współczesnych i mniej lub więcej jawnie przez nich głoszone (vide wypowiedzi Strawińskiego i innych), stanowią podstawy pewnych cech muzyki współczesnej, a mianowicie: jej intelektualistycznego, antyemocjonalnego charakteru, eksperymentatorstwa jej konstrukcji dźwiękowej, jej — ażeby tu użyć pojęcia stojącego dziś w ogniu dyskusji — formalizmu.

Zadanie niniejszego artykułu jest proste, ale i niełatwe: chciałabym poddać rewizji pierwsze z obu tych założeń współczesnej estetyki muzycznej, tzn. poddać rewizji — z pewnego punktu widzenia — zagadnienie „treści w muzyce".

Zagadnieniem tym zajmowałam się już bliżej w odczycie, wygłoszonym w r. 1938 na posiedzeniu Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie, pt. „Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?" Odczyt ten w rozszerzonej formie miał się ukazać w druku w ostatnim przed wojną numerze *Przeglądu Filozoficznego*. Ko-

rektę artykułu przeprowadzałam w lipcu i sierpniu 1939 r. Niestety, Przegląd Filozoficzny już się nie ukazał. Wypadki wojenne zadecydowały o tym, że ani rękopisu, ani też korekty tego numeru — mimo usilnych poszukiwań, w których pomagał mi prof. Wł. Tatarkiewicz — odnaleźć się nie udało.

Dziś wracam do tego tematu, starając się zrekonstruować moje ówczesne wywody i zaktualizować je, szczególnie w związku z wyłaniającymi się obecnie zagadnieniami twórczości muzycznej.

* * *

W klasyfikacji sztuk panuje dotychczas przekonanie, że muzyka jest sztuką asemantyczną, tzn., że utwory muzyczne ani w swej całości, ani w swych fragmentach nie oznaczają żadnych przedmiotów i nie wyrażają treści leżących poza samymi układami dźwiękowymi, treści heterogenicznych w stosunku do samej tkaniny dźwiękowej. Ogólniej mówiąc, panuje przekonanie, że układy dźwiękowe nie spełniają funkcji intencjonalnych [10]).

Nowsze badania, w szczególności badania z zakresu psychologii twórczości muzycznej [11]), rzucają jednak na te sprawy nowe światło wykazując, że struktury dźwiękowe mogą spełniać funkcje intencjonalne specjalnego typu. Wprawdzie znaczna część układów dźwiękowych, składających się na utwór muzyczny, jest asemantyczna, obok nich występują jednak także inne, które wskazują na coś od nich samych różnego, w stosunku do nich samoistnie bytującego.

Sformułujmy od razu naszą tezę: każdy utwór muzyczny jest tworem złożonym ze struktur reprezentujących i niereprezentujących (podobnie zresztą jak i dzieło literackie, w którym liczne znaki słowne, same w sobie wzięte, są nieprzedstawiającymi). W utworach muzycznych struktury przedstawiające, reprezentujące, są wprawdzie nieliczne, ale tworzą one oś tema-

[10]) Pojęciem „oznaczanie", „reprezentowanie" posługuję się tu w tym sensie, jaki nadaje Husserl w Logische Untersuchungen pojęciu Anzeige (t. II część 1, par. 1—16). Na str. 25 autor powiada: „In ihnen (in den Anzeigen finden wir... als... Gemeinsame den Umstand, dass irgendwelche Gegenstaende oder Sachverhalte von deren Bestand jemand aktuelle Kenntniss hat ihm den Bestand gewisser anderer Gegenstaende oder Sachverhalte in dem Sinne anzeigen, dass die Ueberzeugung vom Sein der einen, von ihm als Motiv erlebt wird fuer die Ueberzeugung oder Vermutung vom Sein des anderen".

[11]) Julius Bahle: Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens. Archiv fuer gesammte Psychologie, tom 74, r. 1930.

tykę, jądro koncepcyjne całości dzieła. Ich to modyfikacje i warianty składają się zwykle na pozostałe struktury dźwiękowe, których źródłem są już nie pozamuzyczne przedstawienia (wyobrażenia) treści, jak to ma właśnie miejsce w stosunku do pierwotnych pomysłów muzycznych, tj. tematów dzieła muzycznego. Te wtórne struktury muzyczne są już przeważnie wypływem pracy konstrukcyjnej kompozytora, a więc artis combinatoriae, a swoją zawartość wyrazową czerpią z pomysłu pierwotnego, którego modyfikację stanowią.

Niejasne poznanie tego, że układy dźwiękowe, które jako tematy muzyczne leżą u podstaw utworów muzycznych, spełniają funkcje reprezentowania w stosunku do czegoś leżącego poza nimi, odnajdujemy już u Scheringa[12], który jednak swojej analizy nie doprowadza do końca i nie wysnuwa ostatecznych, narzucających się tu wniosków.

Reprezentacja w dziele muzycznym dochodzi jednak do skutku inaczej aniżeli w dziełach sztuk plastycznych lub literackich. W plastyce — o ile nie bierzemy pod uwagę utworów tzw. „abstrakcyjnych" — każda cząstka obrazu lub rzeźby, każdy zespół plam lub brył jest już obrazem przedmiotu przedstawionego lub jego części (niekiedy wprawdzie mocno zdeformowanych, ale zawsze jednoznacznych w stosunku do ich desygnatu). W utworze literackim większość wyrazów — to znaki przedstawiające, a tylko niektóre z nich są nieprzedstawiającymi (o ile odizolujemy je od otaczających je, przedstawiających). W utworach muzycznych zarówno pod względem ilościowym jak i jakościowym zachodzą tu daleko idące różnice.

Przede wszystkim pierwiastki przedstawiające są tu ilościowo ograniczone; dominują w dziele muzycznym struktury asemantyczne, pochodne w swym układzie od semantycznych, a tylko niektóre układy dźwiękowe (tematy lub motywy) spełniają funkcję reprezentowania.

Najważniejszym jest tu jednak fakt, że układy dźwiękowe spełniają tę funkcję w sposób odrębny, odmienny zarówno od sposobu przedstawiania przedmiotów i stanów rzeczy w dziele literackim, jak i od sposobu reprezentowania desygnatu w dziele plastycznym.

Ponadto przedmiot przedstawiony dochodzi w muzyce do reprezentacji na dwu zupełnie różnych drogach, zależnie od tego czy

---

12) Arnold Schering: Das Symbol in der Musik, Lipsk 1941

mamy do czynienia z muzyką tzw. absolutną, czy też programową. Właśnie sposób spełniania tej funkcji reprezentowania przez układy dźwiękowe decyduje o tym czy dany utwór zaliczamy do muzyki pierwszego, czy drugiego typu.

Z polskich estetyków zajmujących się zagadnieniem istoty dzieła muzycznego prof. Ingarden twierdzi [13]), że „ani sama funkcja wyrażania czy przedstawiania, ani też to, co zostało na tej drodze wyrażone lub przedstawione, nie może stanowić istotnego czynnika dzieła muzycznego", ale zarazem dowodzi, że utworu nawet najbardziej absolutnej muzyki nie można utożsamiać z pewną mnogością dźwięków i ich czysto akustycznych własności. Autor szeroko omawia też kwestię pojawiania się w utworze muzycznym jakości emocjonalnych i „metafizycznych" przyjmując zarazem, że dzieła muzyczne są tworami jednowarstwowymi, gdyż nie zawierają w sobie warstwy znaczeń językowych. Ingarden również przeciwstawia się Hanslickowi, mimo że uważa dzieło muzyczne za jednowarstwowe, przyjmując, że immanentnym swoim właściwościom utwór muzyczny zawdzięcza to, iż w nim pojawiają się jakości uczuciowe. Łobaczewska w swojej Estetyce Muzycznej [14]), zastrzega się, że w dzisiejszym stanie badań zarówno jakość „treści" wyrażanych przez dzieło muzyczne jako też sposób ich ujawniania się poprzez struktury dźwiękowe jeszcze nie mogą być poddane naukowej analizie.

Mimo to postaramy się tutaj przedstawić nieco odmienne stanowisko i na pewnym, dość wąskim odcinku zagadnienie to poddać analizie.

Stwierdzamy, że układy dźwiękowe w pewien specjalny sposób mogą spełniać zarówno funkcje przedstawiania jak i wyrażania, a w konsekwencji — używając terminologii Ingardena — mogą być dwu- a nawet trzywarstwowe w swojej ontologicznej strukturze.

Zastanówmy się wpierw, w jaki sposób układy dźwiękowe mogą spełniać funkcję przedstawiania, reprezentacji. W dziełach sztuk plastycznych układy plam barwnych lub brył posiadają pewien zespół cech lub też pewną jakość postaciową taką samą jak desygnat danego obrazu lub rzeźby. W dziele literackim stosunek sfery przed-

---

[13]) Roman Ingarden: Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego, odb z Przeglądu Filozof. XXXVI, Warszawa 1933, str. 340—341; nadto R. Ingarden: Das literarische Kunstwerk, Halle 1931.

[14]) Stefania Łobaczewska: Ogólny zarys estetyki muzycznej, t. I. Lwów 1938.

stawiającej do przedstawianej opiera się na ścisłej konwencji, wiążącej wyrazy słowne z ich znaczeniem.

W muzyce dzieje się to nieco inaczej. W tzw. programowej muzyce ilustrującej środkami muzycznymi jakieś zjawiska realne, układy dźwiękowe przedstawiające (np. ilustracja szumu fal, śpiewu ptaków, odgłosów pracującej maszyny itp.) posiadają w swej strukturze ogólną jakość (tj. kształt swojej postaci — w sensie używanym przez psychologię postaci), analogiczną do jakości akustycznej ilustrowanego zjawiska. To, co estetyka muzyczna nazywa stylizacją muzyczną zjawisk realnych — stanowi właśnie sens układów reprezentujących, podobnych w swojej postaci ogólnej do postaci przedmiotów reprezentowanych. Przedmiotami tymi są w większości wypadków zjawiska słuchowe, a więc rozciągłe w czasie i w czasie zróżnicowane — co stanowi właściwość wszelkich struktur muzycznych. W tym sensie przedmiotem reprezentowanym, czyli desygnatem tematów muzycznych, mogą być również zjawiska wzrokowe, ruchowe (skoki dzieci, błyski ognia, lot ptaków). Przeniesienie postaci z materiału pierwotnego (szmerowego, a więc akustycznego lub wzrokowego) na dźwiękowy jest źródłem postaci a więc kształtu dźwiękowego tak'ego typu motywów lub tematów reprezentujących. Rzecz inna, że zagadnienie psychologiczne, jak dokonuje się w umyśle kompozytora, tego rodzaju przeniesienie kształtu jednej całości na inną całość, w tym wypadku dźwiękową, wymaga jeszcze bliższego rozpatrzenia i zbadania. Faktem jednak jest, że przeniesienie postaci nawet ze zjawisk wzrokowych — i to statycznych — w pewnym stopniu jest możliwe, jak to bliżej wykazywałam w mojej pracy o funkcjach muzyki w filmie[15]). Przyporządkowanie pewnych motywów muzycznych, o pewnym kształcie dźwiękowym, niektórym statycznym zjawiskom wzrokowym w filmie jest możliwe i — dzięki naoczności wzrokowej samych desygnatów wzrokowych — łatwo uchwytne dla odbiorcy w swej funkcji reprezentowania.

Motywy reprezentujące utworu, wplecione w szeregi innych mających podobną podstawę psychologiczną lub też będących tylko formalną modyfikacją układów reprezentujących, nadają zasadniczy kierunek postawie odbiorczej słuchacza. Jest to postawa semantyczna, u której podstaw leży skierowanie intencji słuchacza na typ przedmiotów przedstawionych poprzez układy

---

[15]) Zofia Lissa: Muzyka i film. Studium z pogranicza estetyki i psychologii muzyki filmowej. Lwów, 1937, rozdz. IV, § 10.

dźwiękowe. Oczywiście nie może to być skierowanie intencji na jakiś, ściśle określony indywidualny przedmiot (jak to ma miejsce w dziełach sztuk plastycznych), ale tylko — jak zaznaczyliśmy — na sam gatunek przedmiotu (a więc szum j a k i e g o ś lasu, stuk j a k i e j ś, *in specie*, maszyny itp.). Takożsamość postaci reprezentowanego desygnatu oraz struktury dźwiękowej umożliwia słuchaczowi to nastawienie. Pomocniczą rolę grają tu niewątpliwie tytuły utworów, bez których niekiedy trudniej było by nastawić się semantycznie wobec przedstawiających układów dźwiękowych. Podobieństwo postaci jest jednak czasem tak uderzające, że i bez pomocniczych znaków semantycznych (jakimi właśnie są tytuły utworów programowych) intencja słuchacza kieruje się na desygnaty danych tematów muzycznych.

W tego typu układach dźwiękowych możemy zatem stwierdzić dwie warstwy: a) układy dźwiękowe o specyficznej jakości postaciowej, które reprezentują dla odbiorcy b) jakieś typy przedmiotów (przeważnie przebiegów) o podobnej jakości postaciowej.

Rzecz inna, że możemy niekiedy takie układy przedstawiające przeżyć w naszym doznaniu estetycznym jako nieprzedstawiające. Tak więc nasz stosunek do muzyki Bacha, którego historiografia drugiej połowy XIX w. umieściła w retorcie muzyki absolutnej, czysto konstruktywnej [16]), jest *de facto* zafałszowaniem tej muzyki, gdyż wielka ilość tematów Bachowskich jest właśnie typu reprezentującego, jak wykazują badania Scheringa. Pojmowanie Bacha jako typowego racjonalisty epoki baroku jest sprzeczne właśnie z tym, że przecież romantyzm „odkrył", tj. właściwie zrozumiał tego kompozytora; a neo-bachianizm dzisiejszej muzyki Szostakowicza też dowodzi, że nastawienia muzyki bachowskiej są odległe od czystego konstruktywizmu, że są bliższe tym okresom, które akcentują romantyczne, a więc wyrazowe funkcje muzyki.

Wobec muzyki programowej możemy zatem zajmować dwojaką postawę: 1) semantyczną, o ile jakość postaciowa niektórych układów dźwiękowych albo też tytuł utworu lub też skądinąd zaczerpnięte wiadomości o genezie dzieła każą się nam w strukturach dźwiękowych dopatrywać struktur przedstawiających i poprzez nie intendować ku jakimś niemuzycznym w swojej istocie przedmiotom

---

16) Czyni to głównie Filip Spitta, którego fundamentalne dzieło o J. S. Bachu (Lipsk 1921) na długie lata zadecydowało o poglądzie muzyków na tego wielkiego kompozytora.

przedstawionym — lub też 2) asemantyczną, w której ujmujemy układy dźwiękowe jako nieprzedstawiające, skupiając naszą uwagę na tkaninie dźwiękowej, która jest ważna sama w sobie.

Częściej zamiast tej drugiej postawy odbiorczej pojawia się w słuchaczu intencja na treści psychiczne, dochodzące do ujawnienia się poprzez utwory muzyczne, a to jest również wyrazem postawy semantycznej, choć innego typu aniżeli poprzednio opisana. Ten drugi rodzaj postawy jest specyficzny dla struktur tzw. muzyki absolutnej, którymi się poniżej zajmiemy.

Dodać tu należy, że struktury dźwiękowe utworów programowych nie reprezentują swych desygnatów ani a) bezpośrednio (jak obrazy lub rzeźby), ani b) pośrednio (jak twory literackie, gdzie zachodzi zupełne niepodobieństwo znaku i przedmiotu oznaczanego, jeśli abstrahujemy od onomatopei). W reprezentacji poprzez układy dźwiękowe występuje stosunek zbliżony właśnie do onomatopei, w której również przejawia się tylko ogólne podobieństwo jakości postaciowej zjawiska, przeniesionej na odmienny materiał wrażeniowy. W wyrazach onomatopeicznych zachodzi ponadto stosunek jednoznacznego oznaczania, oparty na konwencji, czego oczywiście w programowych tematach muzycznych już nie ma.

W tematach muzyki absolutnej, czyli tematach lub motywach wyrażających coś psychicznego (Ausdrucksmotive), jakieś zjawiska psychiczne, mamy do czynienia również ze strukturami, wskazującymi poprzez siebie same na coś od nich różnego, w swej istocie heterogenicznego w stosunku do układu dźwiękowego. I wobec nich słuchacz zajmuje postawę semantyczną, choć inną od tej intencji, jaką skierowuje na znaki słowne lub obrazy.

W muzyce wyrazu jej struktury dźwiękowe nie reprezentują wprost jakichś treści psychicznych, ale — jak postaramy się tu udowodnić — są tylko ich symbolami.

Według Cassierera[17]) symbolem jest „ein Sinnliches, als Traeger eines Sinnhaften". W polskiej literaturze filozoficznej precyzuje się następujące warunki reprezentacji symbolicznej[18]): 1. W reprezentacji symbolicznej przedmiot zmysłowo postrzegalny reprezentuje przedmiot zmysłowo niepostrzegalny: 2. reprezentacja symboliczna

---

[17]) Ernst Cassierer: Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie (Zeitschr. f. Aesthetik, 1927, t. XXI).

[18]) Mieczysław Wallis: O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki (Księga pamiątkowa prof. Kotarbińskiego, Warszawa 1934).

nie opiera się na podobieństwie wyglądu (jak przedstawianie bezpośrednie); właściwość ta jest wynikiem poprzedniego warunku, albowiem nie może być podobieństwa wyglądu między przedmiotem zmysłowo postrzegalnym a przedmiotem zmysłowo niepostrzegalnym; 3. reprezentacja symboliczna opiera się na pewnej konwencji, nie jest wszakże wyłącznie konwencjonalna (jak w wypadku reprezentacji poprzez znaki słowne). Ponadto: reprezentacja symboliczna jest czymś pośrednim między reprezentacją bezpośrednią (jak np. w obrazie) a reprezentacją pośrednią (jaka zachodzi w dziele literackim, gdzie znaki słowne reprezentują przedmioty i stany rzeczy). Reprezentacja bezpośrednia opiera się na podobieństwie wyglądu, a więc na pewnych obiektywnych własnościach obu członów stosunku; reprezentacja pośrednia opiera się wyłącznie na pewnych konwencjach (znaki słowne są znakami umownymi swoich desygnatów). Reprezentacja symboliczna opiera się natomiast na pewnych własnościach obiektywnych obu członów i zarazem na pewnych konwencjach.

Otóż układy dźwiękowe tzw. muzyki wyrazu spełniają wymienione tu warunki:

Między strukturą dźwiękową a „wyrażaną" przez nią treścią psychiczną (jakakolwiek by ona była — najczęściej są to jednak stany emocjonalne) nie może zachodzić podobieństwo ani układu, ani materiału; nie mają one żadnych własności wspólnych. Teza Kurtha [19]), że wyraz struktur dźwiękowych polega na tym, iż struktury te są odzwierciedleniem d y n a m i c z n y c h cech przebiegów psychicznych, jest niesprawdzalna. Nadto sama dynamiczna struktura przebiegu psychicznego nie może nic powiedzieć o j a k o ś c i tego przebiegu, co jednak motywy wyrazu w pewnym stopniu czynią. Ten sam zarzut można skierować też przeciw teorii „sił tektonicznych" Mersmanna [20]).

Symbolizowanie zjawisk psychicznych poprzez struktury muzyczne możemy jednak wyjaśnić na następującej drodze: układ dźwiękowy wyrażający czerpie swą jakość postaciową (swoją strukturę dźwiękową) z jakości postaciowej r u c h ó w w y r a z o w y c h (Ausdrucksbewegungen) [21]), które są znakiem jakichś aktualnie za-

[19]) E. Kurth: vide uwaga nr 7

[20]) H. Mersmann: vide uwaga nr 8

[21]) A. Flach: Zur Psychologie der Ausdrucksbewegungen, Archiv f. d. ges. Psychologie, t. 65.

9*

chodzących w człowieku zjawisk psychicznych (przede wszystkim uczuciowych). Ich związek, ustalony od tysiącleci jest zrozumiały dla wszystkich ludzi. Można by tu mówić o konwencji znacznie silniej zakorzenionej i starszej niż te, dzięki którym znaki mowy wiążą się ze swym znaczeniem. Wprawdzie gesty i miny (wzrokowe formy ruchów wyrazowych) nie są tak jednoznaczne jak wyrazy mowy, ale nie można odmówić im ich znaczenia i siły wyrazu. Mogą one również jak wyrazy spełniać funkcje komunikatywne. Wzrokowo uchwytne ruchy wyrazowe — to gesty, ruchy, mimika; akustyczne formy wyrazu — to (prócz mowy i jej intonacji) śmiech, płacz, okrzyki, jęki, a nawet melodyka mowy, wzięta sama w sobie bez względu na wyrazy, którym towarzyszy. J a k o ś c i p o s t a c i o w e tych najrozmaitszych f o r m w y r a z u człowieka, p r z e n i e s i o n e n a m a t e r i a ł d ź w i ę k o w y, ujęte w kategorie konstrukcyjne, właściwe danej epoce i danemu stylowi muzycznemu (a w każdej epoce różne) — oto bezpośrednie źródło motywów i tematów muzyki wyrazu. Stąd ich powszechna zrozumiałość, stąd jednorodne skierowanie intencji słuchacza na określone typy zjawisk psychicznych przy percepcji tych samych układów muzycznych.

Zanalizujmy teraz, czy i o ile te układy istotnie spełniają warunki reprezentacji symbolicznej.

Między postacią, tj. jakością motywu muzycznego a postacią ruchu wyrazowego może istotnie zachodzić stosunek podobieństwa wyglądu słuchowego lub wzrokowego (motorycznego); a więc układ dźwiękowy może reprezentować bezpośrednio ruch wyrazowy (wzrokowo lub słuchowo uchwytny). Między ruchem wyrazowym a wyrażaną przezeń *in specie* emocją czy innym zjawiskiem psychicznym bardziej złożonym nie zachodzi już podobieństwo w myśl drugiego poprzednio sformułowanego warunku reprezentacji symbolicznej. Reprezentacja ta dochodzi jednak do skutku w myśl działającej od tysiącleci konwencji, wiążącej dany ruch wyrazowy z danym zjawiskiem psychicznym. Różnica pomiędzy symboliczną reprezentacją występującą w muzyce a innymi typami reprezentacji symbolicznej polega tylko na tym, że zamiast dwu członów tego stosunku mamy w muzyce właściwie trzy; przy czym trzeci może, ale nie musi dla odbiorcy dojść do ujawnienia się, może być — w pewnym sensie — przeskoczony przez świadomość słuchacza, co nie przeszkadza temu, że reprezentacja ta mimo to dochodzi do skutku. Dochodzi — co prawda z różną siłą. Czyli, że muzyka wyrazu jest nią w mniejszym lub większym stopniu, zależnie od nasta-

wienia słuchacza. A mówiąc językiem ojca estetyki muzycznej Christiana Wolffa [22]), symbole muzyczne (signa artificialia) posiadają swą siłę wyrazu (vis significandi) w różnym stopniu, zależnie od nastawienia odbiorcy.

Struktura układu dźwiękowego, stanowiącego temat muzyczny wyrażający coś psychicznego (Ausdrucksthema), jest zatem odzwierciedleniem w materiale muzycznym jakości postaciowej ruchu wyrazowego: ten zaś jest znakiem pewnych zjawisk psychicznych.

W zarodkowej formie można odnaleźć analogiczną teorię u Scheringa [23]), twierdzącego, że w apercepcji tematu muzycznego nasuwa się słuchaczowi jako pierwsza warstwa kształt ruchu dźwiękowego („Das Erste Gegebene ist der Klangzug der Linie“), do której dołącza się w świadomości poczucie „afektu“, którego nosicielem jest ten kształt („Erkennen des Affekts, dessen Traeger der Klangzug gilt“). Schering opuszcza jednak w swej analizie przeżycia muzycznego tak ważny człon jak naoczny ruch wyrazowy, który z jednej strony nadaje tematowi muzycznemu jego postać, strukturę, decyduje o „linii ruchu dźwiękowego“, z drugiej zaś jest konwencjonalnym korelatem wyrazowym danego zjawiska psychicznego. Ten krok dalej, którego Schering nie mógł dokonać, umożliwia dopiero przeniesienie zdobyczy psychologii postaci na teren estetyki muzycznej.

Jak więc widzimy, układy muzyczne mogą być trzywarstwowe, przy czym pomiędzy każdą parą tych trzech warstw zachodzą specyficzne stosunki reprezentacji: pomiędzy pierwszą a drugą — stosunek reprezentacji bezpośredniej (a mianowicie pomiędzy jakością struktur dźwiękowych i jakością postaciową ruchów wyrazowych): pomiędzy drugą a trzecią warstwą — stosunek reprezentacji pośredniej (ruch wyrazowy jest znakiem zjawiska psychicznego, opierającym się na specyficznej konwencji); zaś pomiędzy warstwą pierwszą a trzecią — stosunek reprezentacji symbolicznej (zjawisko psychiczne dochodzi do wyrazu poprzez układ dźwiękowy, mimo zupełnego braku i możliwości podobieństwa wyglądu).

Trudności właściwego ujęcia „zawartości“, „wyrazu“, „treści“ tego rodzaju motywów muzycznych leżą z jednej strony w tym, że całkowicie jednoznaczne przyporządkowanie postaci motywu muzycznego i jakości postaciowej ruchu wyrazowego, leżącego u jego

---

[22]) Christian Wolff: Psychologia empirica, Marburg 1732

[23]) A. Schering: vide uwaga nr 12

podstaw, jest niemożliwe; z drugiej strony również w tym, że ruch wyrazowy w żadnym wypadku nie jest adekwatnym znakiem, całkowicie jednoznacznie wyznaczającym zjawisko psychiczne, które ten ruch wywołało. Wobec ogromnej ilości i skomplikowania zjawisk psychicznych, ilość gestów i innych form ruchów wyrazowych, które mamy do dyspozycji, jest bardzo ograniczona. Gest odsłania nam tylko najogólniej biorąc typ przeżycia emocjonalnego (radość, ożywienie czy smutek, przygnębienie, załamanie) i to też może nam tylko ujawnić układ dźwiękowy, czerpiący swoją postać z jakości tego ruchu. Słuchacz muzyki dokonuje w większości wypadków tej projekcji ruchu wyrazowego w strukturę dźwiękową nieświadomie, intendując raczej wprost do tego zjawiska psychicznego, które leżało u źródeł danego ruchu wyrazowego, a opuszczając ogniwo pośrednie — warstwę motoryczną.

A więc można by przyjąć, że i wobec tego typu układów dźwiękowych dochodzi w odbiorcy do ukonstytuowania się postawa semantyczna; przy czym intencja poznawcza słuchacza kieruje się nie na zawartość motoryczną motywów (choć może się na nią również kierować), ale poprzez nią wprost na pewne typy treści psychicznych. Opuszczenie członu pośredniego staje się tu źródłem tej wieloznaczności, jaką posiadają dla słuchacza wszystkie motywy muzyczne tego typu.

Rzecz jasna, że ten sam proces, tylko w porządku odwrotnym, można założyć jako istotny przy koncepcji motywów wyrazu. Psychologia twórczości muzycznej w pewnym stopniu potwierdza tę hipotezę [24]). Badania eksperymentalne, dotyczące genezy motywów wyrazu, wskazują na fakt, że mimo różnorodności samych układów dźwiękowych, powstających jako „wyraz" określonych przez eksperyment stanów emocjonalnych, jakość postaciowa tych motywów wykazuje stale daleko idące podobieństwo.

W utworach semantycznych innych sztuk interpretacja układu przedstawiającego jest możliwa tylko jedna albo w ciasnych granicach urozmaicona. W układach muzycznych, niezależnie od tego, że mogą one być przeżyte asemantycznie, możliwa jest różnorodna interpretacja. Nawet w muzyce programowej, której układy przedstawiające są w zasadzie dwuwarstwowe, gdzie poprzez strukturę dźwiękową intendujemy ku jakimś konkretnym przebiegom względnie przedstawieniom tych przebiegów, nawet i tu nie ma nigdy

---

24) J. Bahle: vide uwaga nr 11

mowy o jakimś indywidualnym desygnacie: jakiś pociąg i jego turkot ujawnia się nam poprzez „Pacific“ Honeggera, jakiś nieustalony bliżej szmer lasu poprzez „Waldesrauschen“ Liszta itp. To samo zachodzi w wypadku układów, wyrażających coś psychicznego: do reprezentacji symbolicznej dochodzi tylko pewien typ zjawisk psychicznych, w ramach którego to typu każdy ze słuchaczy nadaje zjawisku swoje własne indywidualne zabarwienie. Że ważną rolę odgrywają tu kojarzenia indywidualne słuchacza — to rzecz oczywista. Nie należy jednak tych kojarzeń mieszać z samym typem zjawisk, wyznaczonych przy pomocy reprezentacji symbolicznej przez daną strukturę dźwiękową.

Próba rewizji przeprowadzona w stosunku do zagadnienia treści w muzyce i próba sformułowania nowego wyjaśnienia istoty tzw. wyrazu w muzyce może doprowadzić do ważkich konsekwencji także i w dziedzinie historii muzyki. Wyjaśnienie przemian stylistycznych, dotąd dokonywane wyłącznie przy pomocy kategoryj techniki kompozytorskiej, teraz powinno by pokusić się o wyjaśnienie nowego współczynnika tych przemian: ruchy wyrazowe i ich sens symboliczny również ulegają zmianie w różnych etapach dziejowych. Jeśli przyjmiemy, że istotnie one właśnie nadają kształt tematyce muzycznej — to zmiany stylu w różnych epokach będą miały również swoje źródła i w tym pozamuzycznym czynniku. Jeśli zaś u podstaw ruchów wyrazowych leżą zjawiska psychiczne, to narzuca się tu wprost wniosek, że — zmiany życia psychicznego człowieka, w różnych etapach dziejowych — znajdują na tej drodze swój wyraz również w stylu muzycznym.

Ponadto płynie stąd jeszcze jeden wniosek: nasze ujęcie i zrozumienie muzyki innych pokoleń, innych epok jest wtedy tylko właściwe, gdy znamy „system odniesienia“ zarówno emocjonalny jak i ruchów wyrazowych danej epoki. Brak tej wiedzy o człowieku innego pokolenia powoduje zafałszowanie naszej percepcji ich dzieł tak samo jak nieznajomość nawyków słuchowych, właściwych danej epoce fałszuje nam obraz słuchowy danego dzieła [25]). Deformacji może podlegać percypowane dzieło muzyczne zarówno od strony swej „formy“ (tkaniny dźwiękowej) jako też „treści“ (reprezentowanych ruchów wyrazowych).

---

[25]) Stefan Szuman i Zofia Lissa: O słuchaniu utworów muzycznych. Warszawa 1948. W rozprawce tej zajmuję się bliżej analizą procesu percepcji muzycznej oraz deformacjami tego procesu.

Dodać tu należy, że zarówno w muzyce programowej jak i w absolutnej występują obok siebie motywy i tematy obu typów, z tym, że w pierwszej dominują ilościowo motywy programowe, przedstawiające bezpośrednio, w drugiej motywy i tematy przedstawiające symbolicznie. W utworach programowych następstwo motywów programowych jest ponadto wyznaczone pozamuzycznym programem całości (o ile takowy istnieje jak np. w poematach symfonicznych).

W utworach muzyki absolutnej jak i programowej, występują ponadto liczne układy dźwiękowe istotnie asematyczne, tj. nie spełniające żadnej z poprzednio opisanych funkcyj reprezentowania. Układy takie przeważają ilościowo w muzyce absolutnej, zwłaszcza w jej fragmentach nietematycznych. Ponadto istnieją pewne formy muzyczne, w których ilość układów asemantycznych dominuje nad innymi; tu należą ściśle polifoniczne formy, jak fuga i kanon, co jednak nie wyklucza faktu, że tematyka np. fugi może być układem reprezentującym pierwszego lub drugiego typu. Muzyka baroku zna programowe, wyraźnie ilustracyjne tematy fug, o wyrazowym zaś charakterze wielu tematów fug Bachowskich nie wątpi nikt. kto zna te fugi.

Z wywodów naszych należy wysnuć i ten jeszcze wniosek, że podział form muzycznych na absolutne i programowe nie może być dokonany przy pomocy ścisłej linii demarkacyjnej. Utwory programowe są pełne motywów wyrazowych i całkowicie asemantycznych, z drugiej zaś strony formy muzyki absolutnej bardzo często oparte są na tematach typu programowego. Nie ma zatem czystej muzyki programowej lub też czystej muzyki absolutnej. W jednym i drugim gatunku występują obok siebie oba typy układów dźwiękowych. Trudno zatem mówić w ogóle o muzyce jako o sztuce wyraźnie asemantycznej.

Przedstawicielom estetyki Hanslickowskiej może się wydawać, że uwagi powyższe są nawrotem do romantycznego spojrzenia na zagadnienia estetyki muzycznej. Nie mają one jednak nic wspólnego ani z estetyką wczuwania się (Lipps) [26]), ani też z hermeneutyką muzyczną Kretschmara [27]). Są one próbą psychologicznie ugruntowanej teorii „treści w muzyce", próbą, bardzo na ra-

---

[26]) Teodor Lipps: Aesthetik, Lipsk 1923

[27]) Herman Kretschmar: Anregungen zur Foerderung musikalischer Hermeneutik, Lipsk 1906

zie ramową i wymagającą udokumentowania na materiale muzycznym różnych epok historycznych, co już wykracza daleko poza ramy niniejszego artykułu i co będzie tematem oddzielnej pracy. Chciałabym, ażeby wywody te zapoczątkowały dyskusję naszych psychologów i estetyków nad tym, od dawna odłogiem leżącym tematem. Rewizja bowiem spetryfikowanego Hanslickowskiego stanowiska naszych kompozytorów i muzykologów może za sobą pociągnąc ważkie konsekwencje, zarówno w twórczości pierwszych jako też w metodzie pracy drugich, dowodząc raz jeszcze ścisłego związku nie tylko praktyki z teorią, ale i poszczególnych dyscyplin naukowych pomiędzy sobą.

Mgr JAN PROSNAK (Warszawa)

KAROL KURPIŃSKI JAKO TEORETYK

W roku 1810 Wojciech Bogusławski angażuje Karola Kurpińskiego na stanowisko drugiego kapelmistrza i korepetytora solistów i chórów w Operze Warszawskiej. Kurpiński przybywa wtedy z Małopolski, gdzie przez czas dłuższy był zatrudniony jako instrumentalista (w kwartecie starosty Feliksa Polanowskiego w Moszkowie) i jako prywatny nauczyciel gry fortepianowej (głównie u baronostwa Rastawieckich). Kiedy w lutym 1817 r. została powołana do życia w Warszawie Szkoła Muzyki i Sztuki Dramat. pod kier. Józefa Elsnera, Kurpiński obejmuje w uczelni tej funkcje nauczyciela „zasad muzycznych przy pomocy fortepianu". Odmówił natomiast przyjęcia stanowiska profesora harmonii, kontrapunktu i kompozycji w powstającym w roku 1821 Konserwatorium Warszawskim. Wobec tego mianowany przez Komisję Rządową rektorem tej uczelni Józef Elsner powierza wykłady z generałbasu i harmonii biegłemu pianiście i kompozytorowi Wacławowi Würflowi [1]), sam zaś zatrzymuje „dla siebie nauczycielstwo wszystkiego, czego kontrapunt i kompozycja pod względem technicznym i estetycznym wymagają" [2]). Dopiero w styczniu 1835 roku (więc już po zamknięciu Warszawskiej Szkoły Głównej Muzyki) Karol Kurpiński wznawia działalność jako wykładowca w szkole muzycznej — ściśle mówiąc — w Szkole Śpiewu przy Teatrze Wielkim, powstałej z polecenia ówczesnego prezesa dyrekcji teatralnej, generała Rautenstraucha. Kurpiński zostaje nadto dyrektorem owej szkoły, w której wykładane są przez lat sześć zasady muzyki (klasa Walentego Kratzera), solfeż i „wyższe wiadomości muzyczne" (klasa Józefa Elsnera i J. Stefaniego) oraz śpiew operowy łącznie z nauką harmonii (jest to tzw. oddział trzeci, prowadzony przez Karola Kurpińskiego). Na wykłady w powyższej uczelni uczęszczają nie tylko przygotowujący się dopiero do

---

1) Würfel wyjechał z Warszawy na stałe w roku 1824. Żałował go serdecznie uczeń Szkoły Głównej Muzyki, Fryderyk Chopin, bowiem „poczciwe Würflisko" kochało go jak syna i niejednej cennej wskazówki udzielił on Chopinowi. W znacznym stopniu zawdzięczał Chopin Würflowi umiejętność gry na organach.

2) F. Hoesick: Z papierów po Elsnerze, Warszawa 1901, str. 88.

zawodu aktorskiego młodziani adepci, lecz również — w myśl regulaminu szkoły — artyści czynni już na scenie. Wśród wychowanków warszawskiej Szkoły Operowej tych lat znajdują się więc m. in. głośne śpiewaczki: Paulina i Ludwika Rivoli, Rywacka, Józefa Turowska, znakomity śpiewak J. Dobrski, Matuszyński, German, Alojzy Stolpe. W roku 1840 powierza Kurpiński kierownictwo Teatralnej Szkoły Śpiewu Tomaszowi Nideckiemu, kompozytorowi i wychowankowi Warszawskiego Konserwatorium, ale już w najbliższych miesiącach szkoła ta przestała istnieć.

Podane szczegóły uwydatniają wieloletnią działalność pedagogiczną Karola Kurpińskiego, działalność rozległą, obejmującą zarówno wykłady z zakresu teorii muzyki w szerokim znaczeniu tego słowa, jak i naukę gry na fortepianie i śpiewu. Kurpiński, pisząc swe podręczniki muzyczne, korzystał przeto w niemałej mierze ze swych doświadczeń pedagogicznych, zdobywanych w ciągu wielu lat pracy zawodowej.

* * *

Pierwszy podręcznik muzyczny Karola Kurpińskiego — to „W y k ł a d s y s t e m a t y c z n y z a s a d m u z y k i n a k l a w i k o r d". Publikacja ta, dedykowana „Towarzystwu Królewskiemu Warszawskiemu Przyjaciół Nauk", ukazuje się w roku 1819. „Wykład systematyczny" jest zasadniczo „szkołą na klawikord" [3]; wspominam jednak o nim dlatego, ponieważ poza szeregiem wskazówek ściśle praktycznych, dotyczących nauki gry fortepianowej, zawiera pewien zasób wiadomości teoretycznych (nawiasem mówiąc, niektóre z nich będzie Kurpiński powtarzał lub rozwijał w następnych swych podręcznikach). Po zapozna-

---

[3]) „Szkoła na klawikord" Kurpińskiego miała kilka wydań. W r. 1859 ukazało się wydanie piąte, znacznie rozszerzone w porównaniu z edycją pierwszą.

Przed „Szkołą na klawikord" K. Kurpińskiego były w Polsce w obiegu: szkoła wydana w r. 1798 u K. B. Pfaffa we Lwowie pt. „Zasady i prawidła praktycznej muzyki na klawikorcie" oraz w kilka lat później opublikowana w Krakowie u Franc. Gertnera „Krótko zebrana szkoła fortepianu dla zaczynających się uczyć z najlepszych autorów muzyki wyjęta jako to Kirnbergera, Pleyela, Milchmayera" (Dr Józef Reiss „Almanach muzyczny Krakowa" 1780—1914, tom I, rok 1939, str. 18).

W czasie ukazania się „Szkoły" Kurpińskiego istniała także w Polsce szkoła fortepianowa innego autora mianowicie Ignacego Kozłowskiego, ucznia Johna Fielda; o niej to autor „Listów z Tulczyna" („Ruch Muzyczny" 1859, Nr 3) pisze, iż „widziałem tę szkołę w rękopisie w 1820 r.".

Z ówczesnych szkół fortepianowych, jakie się u nas ukazały w czasach K. Kurpińskiego, wspomnieć jeszcze należy o „Szkole na fortepian dla początkujących" (wyd. w Warszawie) Jana Nowakowskiego, zmarłego w r. 1830 oraz o „Nowej Szkole na fortepian" Jana Nowińskiego (wyd. w Warszawie w r. 1839) Ostatnia publikacja składała się z trzech części: pierwsza zawierała słowo wstępne autora, uwagi o nauce gry fortepianowej i wiadomości teoretyczne, część druga — materiał praktyczny, część trzecia — palcowanie. O szkole tej pisał W. Sowiński: „est une des meuilleures parmi celles qui existent en langue polonaise" („Les musiciens polonais", Paryż 1857, str. 434).

niu ucznia z klawiaturą, nutami, kluczami, znakami chromatycznymi, następuje krótki wykład o zasadniczych elementach tworzywa muzycznego: rytmie, melodii i harmonii (Kurpiński podaje inną kolejność: melodia, harmonia i ruch). „Cała budowla muzyki — pisze Kurpiński — składa się z tych trzech głównych części: Melodii, Harmonii i Ruchu Wybieranie pojedynczych tonów tworzy melodię, czyli śpiew. Uderzanie kilku połączonych razem tonów tworzy harmonię, czyli zgodność razem połączonych śpiewów. Wymierzona długość czasu każdey nóty, tworzy takt, czyli równe poruszenie".

Elementowi melodii, o której Kurpiński mówi w specjalnym rozdziale, przypisuje autor „Wykładu systematycznego" niewątpliwie duże znaczenie — pisze bowiem o nim: „Mocno bym upraszał wszystkich mistrzów muzyki, aby ten paragraf dokładnie wyłuszczać raczyli. Na tym albowiem wspiera się cała nauka nietylko początkowey, ale najwyższey muzyki"

W związku z melodią mówi Kurpiński o gamach, o ich budowie itp., w związku zaś z harmonią definiuje m. in. zasadniczą jej jednostkę strukturalną: akord. Oto jak go określa Kurpiński: „Akord iest to zgodność dwóch albo kilku razem uderzonych tonów", a składa się on z „nóty fundamentalnej, tercji i kwinty": W akordzie zaś (pierwotnym — nadmienia Kurpiński) „naywięcej stanowi tercja. bo ta może być wielka albo mała.:. przeto akord pierwotny iest dwoiaki: to jest major (z wielką tercyą) i minor (z małą)".

Część teoretyczną „Wykładu systematycznego" uzupełnia Kurpiński kadencjami, uwagami o synkopie. takcie, fermacie, ekspresji, triolach, mordencie, o aplikaturach, a nawet wiadomościami, zresztą bardzo fragmentarycznymi, z zakresu form (mówi np. o Rondzie, w sposób wprawdzie dość śmieszny, ale w zasadzie trafnie, że jest to (:koło:) „sztuka co się zawsze wraca do początku". A w zakończeniu swego podręcznika nadmienia: „Później będę się starał wydać w krótkości drugą część Wykładu systematycznego zasad muzyki, w której będę usiłował naybardziej wykazać stosunek tonów między sobą, czyli ruchomą budowlę harmonii, co nazywają inaczej bassem jeneralnym".

Ów wykład basu jeneralnego zamieścił Kurpiński w następnym swym podręczniku z roku 1821, zatytułowanym: „Z a s a d y h a r m o n i i t o n ó w z d o ł ą c z e n i e m j e n e r a ł b a s u p r a k t y c z n e g o"[4]). Praca ta, albumowego formatu, została poświęcona: JW. Albertowi Grzymale, referendarzowi Stanu, Kawalerowi Orderów Krzyża Woyskowego Polskiego i Ś-go Stanisława IV-ej klasy".

Podręcznik ten w porównaniu z pierwszym, posiada treść bogatszą. Poza powtórzonymi wiadomościami z „Wykładu systematycznego" m. in. o gamach, trzech czynnikach „budowli muzyki" i definicją akordu). „Zarys harmonii tonów" zawierają szereg nowych pojęć i zagadnień. Autor mówi o okręgu kwintowym (terminu tego Kurpiński wprawdzie nie używa, ale łatwo się go domyśleć z toku odpowiednich wywodów), o podziale „ruchu" na wymiarowy i niewymiarowy, o akordach pierwotnych (zalicza tu konsonansowy trójdźwięk wielkotercjowy i małotercjowy, akord septymowy i „zmniejszono - septymowy"), o przewrotach o akordzie nonowym. o rodzajach akordów („każdy akord może bydź niedopeł

---

[4]) Podręcznik ten wydany został, jak i poprzedni, w Warszawie u Fr. Klukowskiego.

niony, dopełniony, podwojony i rozrzucony"). Posiadamy również wiadomości o interwałach, o konstrukcji gamy minorowej, o nucie prowadzącej („ton rządzący" — według terminologii Kurpińskiego) i półprowadzącej („ton współrządzący"), o rodzajach modulacji (diatonicznej i chromatycznej, którą autor nazywa „wyboczną"). Jest również mowa o gatunkach ruchu w kontrapunkcie (rectus, obliqus, contrarius, mixte: prosty, ukośny, przeciwny, mieszany), o typach melodii, o imitacji (wymienia cztery jej rodzaje: imitację ścisłą, swobodną, „w podobieństwie" i „w ruchu tylko"), wreszcie o generałbasie[5]).

Kurpiński poruszył więc znaczną ilość zagadnień, zamykając je w ramach zaledwie 24 stron. Że musiała wyniknąć stąd pobieżność i fragmentaryczność w podejściu do poszczególnych kwestii — rozumie się samo przez się. Rodzaj wykładu bardzo popularny. Poniekąd rozgrzesza autora w tym względzie intencja, z jaką przystąpił do napisania swego drugiego podręcznika. Mówi o niej w „Przedmowie": „Nie pisałem mego dzieła dla uczniów naszego konserwatorium, bo tam zapewne są biegleysi mistrzowie odemnie: owszem, mając na celu ułatwienie przystępu nierównie większej liczbie moich współziomków do tajemnic harmonii tonów, starałem się w rodowitym języku wszelkie wykłady i rozumowania uczynić ile możności pojętnymi dla każdego posiadającego cokolwiek praktycznej muzyki". A nieco dalej Kurpiński pisze: „Po wydrukowaniu wysłowności, wziąłem się dopiero do napisania nótnych (sic!) przykładów czyli figur; dlatego to rozwijając czasem powzięty rozdział, byłem zniewolony kłaść obok nich obszerniejsze objaśnienia, aniżeli w przeznaczonem sobie miejscu. Dla czytelnika wszystko to jest jedno czy w pierwszey czy w drugiey książce czerpać będzie pożądane wiadomości, bo to miała być jedna ciągła książka; lecz nie mając drukarni z nótami, ani sztycharni z łatwem wybiciem liter, trzeba więc było oddzielić jedno od drugiego".

Przykłady nutowe do „Zasad harmonii tonów" wyszły więc w oddzielnej książce — w ogólnej liczbie 182, w czym trzynaście przykładów odnosiło się do generałbasu[6]).

Przechodzę do trzeciego podręcznika Karola Kurpińskiego. Praca ta, zaopatrzona w 178 przykładów nutowych, ukazała się (również w Warszawie, nakładem G. Sennewalda) w roku 1844, pt. „Zasady harmonii wykładane w sposobie lekcyi i dla lubowników muzyki". Podręcznik to już w dużym stopniu metodyczny, a materiał, jaki uczeń musi przerobić, podany jest systemem lekcyjnym i w określonej hierarchii zagadnień.
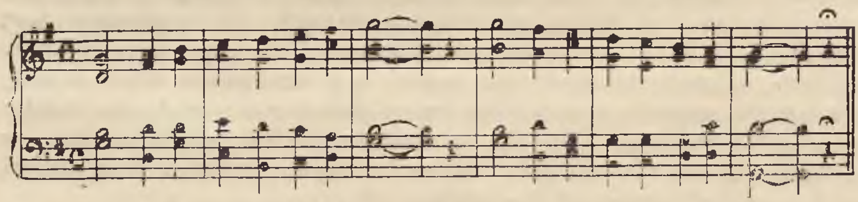
---

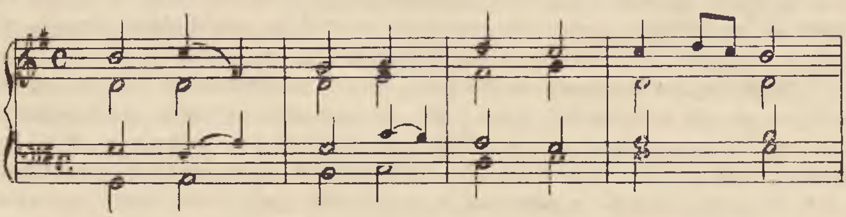
5) Kurpiński zapowiadał również w zakończeniu swego drugiego podręcznika wydanie książki o następujących rozdziałach: 1) Harmonia głosów śpiewanych, 2) Kontrapunkt podwójny, 3) Kanony i fuga, 4) O różności stylu 5) O instrumentowaniu, czyli orkiestrze i o własności każdego instrumentu, 6) O własności języka narodowego jako też o duchu poezji we względzie muzyki, 7) O deklamacji muzycznej z przykładami z dzieł kompozytorów narodowych i obcych, 8) Na koniec w ogólności o estetyce i imaginacji poetycznej w muzyce.

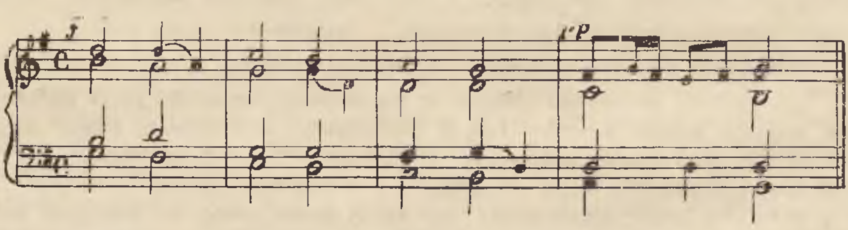
6) Te ostatnie przykłady zaczerpnął Kurpiński z Eman. Al. Förstera („Practische Beispiele des Generalbasses").

Właściwy wykład harmonii rozpoczyna Kurpiński od wyjaśnienia i omówienia zjawiska alikwotów. Zjawisko to wyjaśnia na podstawie znanego i stosowanego powszechnie eksperymentu na fortepianie, po czym podaje genezę alikwotów, tłumacząc, iż powstają one dzięki temu, że wytwarzające dźwięk drganie powietrza spowodowane jest zarówno przez drganie uderzonej całej struny jak i jej cząstek. Załączona przez Kurpińskiego tabela alikwotów tłumaczy uczniowi stosunek wysokości dźwięków do długości struny. Następnie traktuje Kurpiński o akordzie „tercjowym" i dominantowo-septymowym, a w związku z odpowiednimi przykładami stosowania ich wyłaniaja się niejako ubocznie inne problemy, którym poświęca więcej lub mniej uwagi. Mówi więc o „tonach przechodnich" (tzn. o dźwiękach nieakordowych), o różnych postaciach akordów, o rytmie [7]) i o melodii (uważanej przez Kurpińskiego za czynnik o wyjątkowym znaczeniu). Treść dalszych rozważań wypełniają przewroty trójdźwięku tonicznego i akordu septymowego, akord subdominantowy, kadencje [8]), figuracje, nuta pedałowa, niedozwolone „kwinty" i „oktawy" oraz przykłady harmonizacji.

Oto podane przez Kurpińskiego przykłady harmonizacji gamy w sopranie i basie:





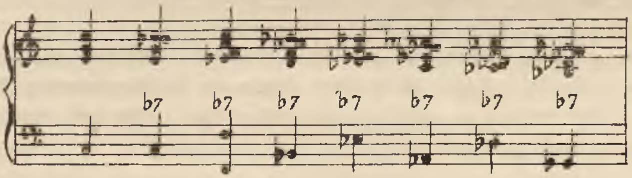


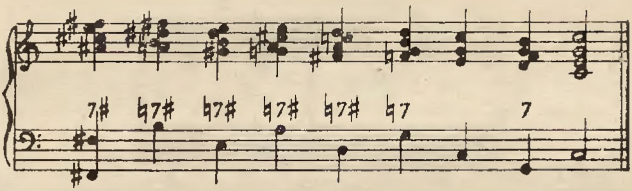
---

[7]) Element ten określa Kurpiński w sposób następujący: „Rytm jest wyrażeniem taktu w rozmaitych postaciach".

[8]) Kurpiński mówi tylko o dwóch: o kadencji doskonałej („kończącej" — według jego terminologii) i zawieszonej, zaznaczając, iż „kadencje są właściwie

Specjalną lekcję poświęca Kurpiński modulacji, mówiąc o możliwościach przechodzenia z jednej tonacji do drugiej oraz o istnieniu różnych środków modulacyjnych, z których podaje trzy: akord dominantowy, subdominantowy i dominantowo-septymowy. Ten ostatni szczególnie uczniowi zaleca, bowiem „od pewnego tonu przeprowadzi nas jak najwygodniej od razu do tonu jakiegokolwiek tylko zażądamy". Przykład niżej podany ilustruje właśnie ową modulacyjną regułę:





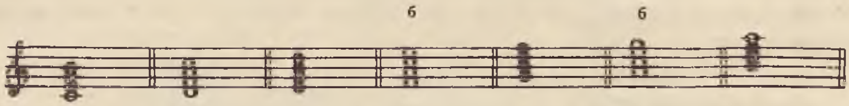
Przykład ten stanowi progresję modulującą, jaką — nawiasem mówiąc — zastosował Chopin w Mazurku g-moll, op. 67, Nr 2. I jeszcze jedną uwagę, podkreślaną w niejednym późniejszym podręczniku harmonii w związku z modulacją, podaje Kurpiński. Cytuję ją: „Najpłynniejsza modulacja jest ta, kiedy w przejściu z jednego akordu do drugiego zostaje w następnym akordzie choć jeden ton z poprzedniego" (str. 43) — więc mowa tu o dźwięku wspólnym, ważnym czynniku w procesie modulacyjnym. Po zapoznaniu ucznia z istotniejszymi środkami modulacyjnymi, wraca Kurpiński jeszcze do akordyki, wymieniając „siódmy i ostatni akord". Jest to — posługując się dzisiejszą terminologią — trójdźwięk zmniejszony (D^7 bez prymy): „to nie jest akord sam z siebie.. są to tylko części akordu dominantowo-septymowego bez podstawy..." W każdym razie umieszczenie tego akordu po modulacjach jest z punktu widzenia metodologicznego niewątpliwie niewłaściwe.

Po akordzie dominantowo-septymowym bez prymy następuje najciekawszy bodaj rozdział podręcznika Kurpińskiego, mianowicie grupa „akordów septymowych dysonujących". Rozdział ten poprzedzają następujące uwagi: „...tony dissonujące (accords dissonants) wprowadzają nas w świat zawiły... Jest to w naszej nauce nowa era, nowy obszerny świat: i tak się ta era różni od pierwszej (muzyki konsonansowej — przyp. mój), jak nowy testament od sta-
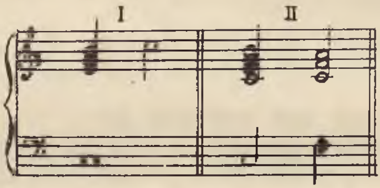
---

dwojakie". Ale przecież w poprzednim swym podręczniku z roku 1821, wyszczególnia cztery rodzaje: kadencję „dokonaną (parfaite), niedokonaną (demi-cadence), przerwaną (rompue) i zwodniczą (d'inganno)". Co do dwóch końcowych słusznie Józef Sikorski sprowadza je do jednego typu („Pamiętnik muzyczny", str. 180).

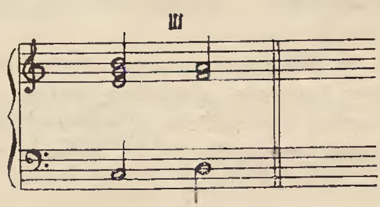
rego". A nieco dalej mówi: „dissonancje stają się dla modulacji obfitem bogactwem, polem niezmierzonem, z którego różnorodne zbierać można plony" (podkr. moje). Tę grupę akordów septymowych dysonujących tworzą według Kurpińskiego następujące czterodźwięki:



Pod każdym z nich umieszcza słowa: „septyma dissonująca" — z wyjątkiem akordu g - h - d - f, który Kurpiński uważa za konsonansowy. Rozwiązując je, daje im kilka postaci — zupełnie prawidłowych. Oto jak rozwiązuje Kurpiński akord c - e - g - h:
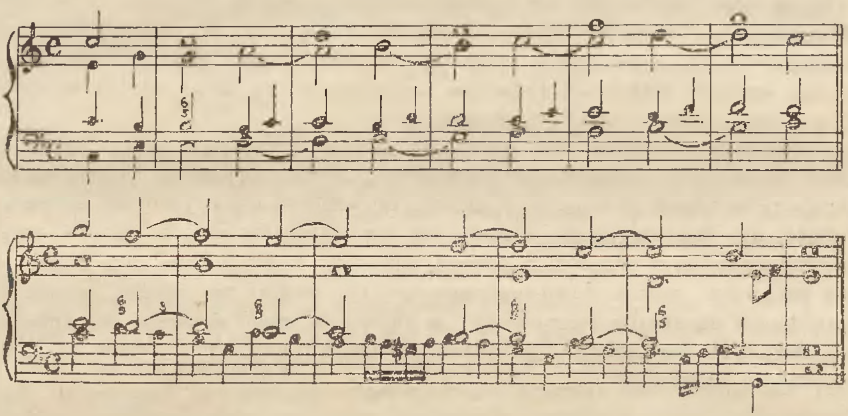


W związku z rozwiązaniem pierwszym pisze: „uważajmy tę nutę (tzn. dźwięk h. przyp. mój) za appodżiaturę do akordu c". Innymi słowy, dysonans wielkiej septymy rozwiązuje tu Kurpiński w sensie melodycznym jako dźwięk zastępczy oktawy, jako jej opóźnienie. W drugim przykładzie zachodzi rozwiązanie w znaczeniu harmonicznym, tzn. septyma wielka na wzór septymy akordu dominantowo-septymowego — opada o sekundę w dół na tercję nowego akordu. Wprawdzie Kurpiński rozwiązanie drugie — podobnie jak pierwsze — wyjaśnia przy pomocy appodżiatury, niemniej jednak akord rozwiązuje prawidłowo. Na marginesie dodać należy, że Kurpiński często posługuje się appodżiaturą przy wyjaśnianiu struktur akordowycn. Stanowisko jego w tym względzie niedwuznacznie określa choćby następujące zdanie: „Wielu uczonych harmonistów, nie bez zasady utrzymuje, że akord dominantowo - septymowy, chociaż jest akordem pierwiastkowym... w istocie jest tylko appodżiaturą akordu tercjowego". A nieco dalej dodaje tego rodzaju pouczenie: „I tak rozwiązujmy wszystkie akordy dissonująco-septymowe na każdym stopniu gammy, uważając je jako appodżiatury do następnego akordu tercyowego". Trzeci rodzaj rozwiązania akordu c - e - g - h posiada u Kurpińskiego postać następującą:



W czwartym rozwiązaniu przechodzi on na akord sekstowy; odnośny przykład, zbudowany na zasadach progresji, ilustruje uczniowi sekstowe rozwiązanie wszystkich podanych przez Kurpińskiego septymowych akordów dysonansowych.

Kurpiński nie poprzestaje na samych tylko rozwiązaniach omawianego tu typu akordu, ale przeprowadza go poprzez znane w harmonii przewroty, dźwięki „przechodnie", poprzez harmonię skupioną i rozległą, stosując różnego rodzaju transfiguracje (m. in. wędrując z cantus firmus po różnych głosach). We wszystkich tych przykładach wykorzystuje technikę sekwencyjną (progresyjną). I trzeba stwierdzić, iż w przykładach tych jest sporo szczęśliwych pomysłów, dzięki czemu wykład o septymach dysonujących nie nuży — przeciwnie budzi zainteresowanie. Oto jedna z owych progresji z zastosowaniem akordów kwintsekstowych, rozwiązujących się na trójdźwięki:
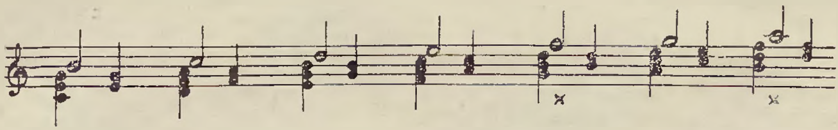


Ale „septymy dissonujące w pochodzie sekwencyjnym — dodaje Kurpiński — mogą wcale nie rozwiązywać się na akord tercyowy, owszem może po pierwszej zaraz nastąpić druga dissonanta, po drugiej zaraz trzecia, aż ostatnia przy końcu dopiero wszystkie węzły rozwiąże; czyli inaczej uważając... przetrzymana tercya staje się w następującym akordzie septymą".

Do akordów „septymowych dysonujących" — owych akordów „przygodnych" (według Moniuszki „Pamiętnik do nauki harmonii"), „pobocznych" (Żeleński i Roguski, „Nauka harmonii") czy według innej terminologii „przypadkowych" — powraca jeszcze Kurpiński w ostatnim rozdziale podręcznika. Tym jednak razem zwraca uwagę na specyficzną ich budowę. W przeciwieństwie do akordu dominantowo-septymowego, będącego — jak podkreśla Kurpiński — akordem organicznym, jednolitym, „samoistnym", akord „septymowy dysonujący" tej organicznej zwartości nie posiada, bowiem w strukturze jego widoczne są dwa odrębne nawarstwienia, dwa odmienne tryby — majorowy i mi-
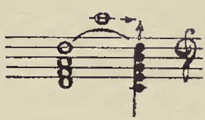
10

norowy. Odnośny przykład, podany przez Kurpińskiego, wymownie ilustruje tę dwuwarstwowość:
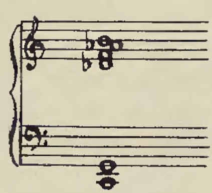


Akordy, oznaczone krzyżykiem, wyłącza Kurpiński — nie bez słuszności — z kategorii akordów dwuwarstwowych. Pierwszy z nich jest zwykłym akordem dominantowo-septymowym, drugi nonowym bez prymy. Właśnie akord ten stanowi dalszy ciąg jego rozważań. Kurpiński tworzy go wprawdzie na zasadzie tercjowej budowy akordyki (pisze wszakże, że „to **a** jest naturalną noną do czystego akordu dominantowo-septymowego na podstawie **g**"), niemniej sugeruje także inną jego strukturę. Fakt, że w związku z akordem nonowym mówi o dwóch jego „połówkach": o niższej, będącej „częścią akordu dominanto-septymowego" i wyższej złożonej z dźwięków d - f - a (w akordzie opartym na podstawie g) — ma swoją wymowę. Te dwie różne „połówki akordu nonowego zmamiły niektórych badaczów harmonii, że ten akord chcieli do osobnej policzyć klassy" (zwrot Kurpińskiego).

Kurpiński rozróżnia trzy przewroty akordu nonowego, dając im prawidłowe rozwiązania. Demonstruje wprawdzie i czwarty przewrót, oparty na nonie, ale natychmiast dodaje, iż „brzmienie tej wielkiej nony, jako ton zasadowy w basie, nie jest przyjemne, dlatego też nie jest używane". I jeszcze jeden szczegół, związany z akordem nonowym. Kurpiński traktuje nonę jako appodżiaturę do akordu dominantowo-septymowego, ten ostatni zaś uważa „niemal za appodżiaturę do akordu tercyowego", w rezultacie czego dochodzi do wniosku, że i „akord nonowy razem z dominanto-septymowym możemy uważać za appodżiaturę do tercyowego":



Podręcznik kończą dodatkowe uwagi o akordach niepełnych, przechodnich niemodulacyjnych i „gnomowych" (budowanych na zasadach chromatyki) oraz krótki rozdział pt.: „Dissonancya nad dissonancyami". W związku z tym ostatnim zagadnieniem demonstruje Kurpiński akord następujący:



I nie sposób tu nie zacytować jego opinii o tym dysonansowym akordzie: „Wiem ja, że wielu powie: w jakimże przypadku chciałby który z kompozytorów takim akordem rozdzierać słuchaczom uszy? — Na to odpowiadam, że są takie przypadki..." — „to niezwyczajne przykro - brzmienie jednakże jest harmonią"

*
* *

Nie ulega wątpliwości, że jedną z bardziej rażących usterek podręczników Kurpińskiego (jak zresztą całej jego działalności publicystycznej) jest często dziwaczny, a niekiedy wręcz śmieszny styl pisarski. Roi się przecież u Kurpińskiego od zwrotów w rodzaju: „wiek dorostkowy", „uchwytki", „rozpadliny czyli przerwy" (między jednym a drugim akordem), „roztryski", „posobne kwinty" (tzn. równoległe), „działek" (tzn. tetrachord) itd. Trójdźwięk zaś toniczny i akord septymowy przedstawia niewątpliwie obrazowo jako „dwie nogi, na których ciało harmonii chodzi po miejscach zamierzonych: uwija się, zgina, skacze, buja"; („Zasady harmonii", str. 12), a stopnie gamy: czwarty i siódmy, nazywa „dwiema rączkami" (tamże str. 40). Gdzie indziej znowu używa pompatycznego wyrazu „myślochwyt" albo zaiste wyszukanego określenia: „współchody" (ruchy w harmonii).

Z niezręcznej i często wadliwej terminologii rozgrzesza Kurpińskiego poniekąd sama epoka. Epoka Karola Kurpińskiego — to okres, w którym nasz język naukowy czy literacki był pełen właśnie dziwolągów wyrazowych. Pionier ówczesnego polskiego piśmiennictwa literackiego, Maurycy Mochnacki, jakże szczodrze przecież wyposaża swój styl w dziwaczne — dla nas, współczesnych — terminy. Cytuję jeden przykład: „Matematyka, Kałkuł (sic!) i głębokie rachunki wprowadzone do umiejętności przyrodzonych, czyż nie zdają się nakształt c z a s o w a n i a i s p a d k o w a n i a w gramatyce?" (M. Mochnacki „O literaturze polskiej w wieku XIX", wyd. z r. 1911, str. 82). Wiemy również, jakich dziwolągów językowych używał literat lwowski Jan Nepomucen Kamiński i Józef Elsner. Ale jeżeli różnego rodzaju uchybienia stylistyczne i pewne quantum mniej cennych wiadomości muzycznych z podręczników Karola Kurpińskiego usuniemy na stronę, to pozostanie jednak spory zasób rzeczywistych wartości dydaktycznych owych prac. Czyż np. „Przestrogi", jakie Kurpiński daje uczniowi na końcu swej „Szkoły na klawikord" (o której pisał swego czasu M. Karasowski [9]), że „choćby tylko na tę jedną pracę zdobył się Kurpiński, już tem samem zasłużyłby sobie na wdzięczność rodaków") nie stanowią wskazań, pod którymi można się i dziś podpisać oburącz? Oto niektóre z nich:

„Nie pożądaj dopóty nowości, dopóki się dokładnie nie wyuczysz tego, co masz przed sobą;

Uważaj zawsze na porządny układ palców, bo z niego tylko wynika płynne, pewne i przyjemne granie;

Nie śpiesz tempa bez przyczyny i nie psuj jego równości;

Uważaj na znaki ekspresyjne;

---

[9]) „Tygodnik Ilustrowany" 1861 r. Nr 70

10*

Palce wytrzymuj na klawiszach tyle tylko, ile wymiar nut wymaga; bo wielu uczących się mają tę wadę, że albo nie dotrzymują wielkiej nuty, albo przetrzymują małą, albo wszystkie palce zostawiają na klawiszach;

Nie natężaj zbytecznie ręki, bo nie otrzymasz biegłości ani przyjemności w graniu;

W basie, gdy masz czystą oktawę, nie dobieraj do niej akordu, bo to wada jest nieznośna;

Nie używaj pedału, tylko tam, gdzie jest naznaczony albo gdzie jest stały akord;

Używaj najwięcej dzieł autorów zaleconych i staraj się słyszeć rozmaitych wirtuozów, abyś nabrał dobrego smaku".

Szereg cennych wskazań pedagogicznych zawiera w szczególności trzeci podręcznik Kurpińskiego, pt. „Zasady harmonii dla lubowników muzyki". Czyż to znowu nie słuszna rada, gdy Kurpiński akcentuje samodzielność w pomysłach twórczych, unikanie naśladownictwa, choćby najdoskonalszych wzorów, tam, gdzie wypowiedzieć ma się indywidualna twórcza myśl: „...macie wzorki — mówi do swych uczniów (op. cit. s. 21) — ale niech Bóg broni, żeby kto chcial je blisko naśladować. Każda osoba ma swoją własną wyobraźnię, własne uczucie, niech więc każdy idzie za własnym popędem". W zadaniach harmonicznych natomiast uczeń powinien dbać o poprawne prowadzenie głosów: „zalecam śpiew płynny w każdym głosie, żeby wielkich skoków od jednego stopnia do drugiego nie robić" (tamże, s. 36); gdzieindziej zaś powiada: „starać się należy, ażeby pochód basu był śpiewny, płynny, bez przykrych i niepotrzebnych zawikłań i skoków" (str. 98). W innym zaś miejscu daje radę, której oczywistość i słuszność bije w oczy: „w czasie samej kompozycji, w chwili natchnienia, nie myśleć o regułach; później, gdy już pewna część pracy będzie uskutecznioną, dopiero zimną krwią przejrzeć czy się jaki harmonijny błąd nie popełnił, i jeżeli potrzeba, należy go poprawić: a *jeżeli ten błąd czyni w swoim miejscu dobry efekt, nie poprawiać go*" (podkr. moje). Tak mógł napisać tylko pedagog światły, postępowy, oceniający kompozycję swego ucznia nie według kryteriów obowiązujących reguł, lecz przede wszystkim według kryteriów ściśle artystycznych.

Omawiając wartość dydaktyczną podręczników Kurpińskiego, nie można nie zwrócić uwagi na znajdujące się w trzeciej jego pracy teoretycznej *zadania harmoniczne*. Pozycja to bezsprzecznie ważna, chociażby dlatego, że Kurpiński jest pierwszym po ks. Jarmusiewiczu [10]) teoretykiem naszym, akcentującym i doceniającym w pełni wartość pedagogiczną tego rodzaju ćwiczeń. Zapewne — dział zadań harmonicznych ma u Kurpińskiego poważne braki,

---

[10]) Podręcznik harmonii ks. Jana Jarmusiewicza („Nowy system mużyki") ukazał się w roku 1843, Kurpińskiego zaś „Zasady harmonii dla lubowników muzyki" — o rok później: w 1844. Dodać przy tym należy, iż zadania Jarmusiewicza są w ujęciu bardziej sprecyzowane niż Kurpińskiego, aczkolwiek nie są one jeszcze zadaniami harmonicznymi w pełnym i dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Dopiero zadania w podręczniku St. Moniuszki („Pamiętnik do nauki harmonii" z r. 1871), w liczbie stu, czynią zadość wymaganiom, stawianym tego typu ćwiczeniom przez nowsze podręczniki harmonii.

jest mało usystematyzowany, powiedziałbym, jest nieledwie dopiero „ząbkujący", tym niemniej Kurpiński daje przecież uczniowi wyraźne wskazówki w zakresie tych ćwiczeń, dotyczących zarówno akordyki jak i tematu, trybu, tempa i rytmu. Ponadto podaje Kurpiński wzory gotowych kompozycji, będących przykładami na praktyczne ujęcie poszczególnych zagadnień. Inne znowu zadania mają na celu rozwijanie inwencji melodycznej (przez dorabianie melodii do gotowego akompaniamentu — str. 28—29) oraz opanowanie techniki transponowania, modulacji i harmonizacji (Kurpiński poleca w tym względzie harmonizować gamy diatoniczne, co z takim naciskiem podkreślać będą w kilkadziesiąt lat później Zeleński i Roguski). Zdając sobie sprawę, że tylko dzięki licznym zadaniom można opanować zasób reguł harmonicznych i że zgłębienie „rzemiosła" kompozytorskiego osiąga się jedynie poprzez nieustanną pracę, daje Kurpiński uczniom swym — już po przerobieniu całego kursu — radę niejako sztandarową: „Życzę panom wprawy, wprawy i jak najwięcej wprawy".

A wartości ściśle teoretyczne podręczników Kurpińskiego? Tutaj zastosować musimy metodę porównawczą, by w sposób należyty uwidocznić niewątpliwe wpływy jego prac na późniejsze nasze podręczniki muzyczne. Przede wszystkim sprawa terminologii. W podręczniku swoim z roku 1821 rozróżnia Kurpiński w dziale interwałów kwartę wielką i kwintę małą, dziś — jak wiadomo — określenia błędne. Ale Józef Sikorski, autor „Doręcznika Muzycznego" (1852), mówi jeszcze o kwarcie wielkiej i kwincie małej (str. 42); także Wł. Żeleński i G. Roguski posługiwali się terminami zbliżonymi do określeń Kurpińskiego. Autorzy ci używają bowiem tego rodzaju określeń, jak: większa kwarta, mniejsza kwarta, kwinta mniejsza i większa („Nauka harmonii oraz pierwszych zasad kompozycji ułożone przez Wł. Żeleńskiego i G. Roguskiego", Warszawa 1877, str. 6). Używane przez Kurpińskiego terminy: „nadmiarowy", „nadmiarowa" na określenie interwału zwiększonego („Zasady harmonii" z roku 1821) przejmuje następnie Moniuszko („Pamiętnik do nauki harmonii", Warszawa 1871, str. 4). Również wprowadzone przez Kurpińskiego inne terminy na określenie interwałów, jak „naturalne", „podwyższone" i „zniżone" („Zasady" z roku 1821) wykorzystuje ten kompozytor. Następnie w definicjach Moniuszki, odnoszących się do tych interwałów, widzimy uderzające podobieństwo z odpowiednimi określeniami Kurpińskiego. Kurpiński pisze: „Naturalnemi będą te, które się znajdują w gamie obranego tonu" — Moniuszko: „Interwalle naturalne składają się z dźwięków należących do gamy toniki obranej" (op. cit. str. 10). Inny przykład zbieżności definicyjnej (napewno nie przypadkowej) w podręcznikach obu tych kompozytorów. Kurpiński: „Punkt czyli ton główny, z którego sztuka jest ułożona, nazywa się tonika" („Zasady harmonii" z roku 1821); Moniuszko: „Co jest tonika? — Główny ton muzyki" (op. cit. str. 16). W związku z tym terminem prostuję pewne błędne przekonanie, wypowiedziane u nas swego czasu. Mianowicie Br. Wójcik-Keuprulian, omawiając podręcznik Moniuszki, wyraziła się: „Z innych nowości, wprowadzonych przez Moniuszkę, warto wspomnieć zastosowanie wyrazu tonika". („Muzyka" rok 1930, Nr 4, str. 233). Z cytowanej wyżej definicji Kurpińskiego wynika, iż przed Moniuszką już Kurpiński

posługiwał się terminem „tonika"[11]), jak również on pierwszy przyswoił nam nazwę „punkty tonikalne" („Zasady harmonii" z r. 1844, str. 12), do dnia dzisiejszego w harmonii używaną. Kurpiński wprowadził także na nasz teren niektóre terminy, określające poszczególne stopnie gamy, jak: dominanta, medjanta górna i medjanta dolna („Zasady harm." z r. 1821). Więc nie Moniuszko przyczynił się do wzbogacenia naszego muzycznego słownika terminologicznego tymi wyrazami, ale przed nim Józef Sikorski, ks. Jarmusiewicz (posługujący się „dominansami" i „medjansami"), a przede wszystkim Kurpiński. Także i określenia niektórych akordów przedostały się z podręczników Kurpińskiego do późniejszych polskich prac teoretycznych. Kurpiński np. rozróżnia m. in. „akordy pierwotne", termin, nie spotykany we współczesnych naszych podręcznikach harmonicznych. Ale zarówno Moniuszko jak i Żeleński nazwy tej jeszcze używają. Utrzymywało się też przez dłuższy czas w dawniejszych naszych podręcznikach określenia „przewrócenie akordu" (dziś mówimy o przewrotach akordu). Niewątpliwie Kurpiński był u nas pierwszym, który takiego terminu używał. W jego podręczniku z r. 1821 w rozdziale o akordach pierwotnych czytamy: „Akord pierwotny może się przewrócić" — albo: „To przewrócenie akordu nie odmienia jego natury". Józef Sikorski w swym „Doręczniku" stosuje wyłącznie określenie „przewrócenie akordu" (str. 143, 169 i 192). Także Moniuszko identycznym zwrotem posługuje się m. in. w rozdziale IV („Ile akord może mieć pozycji czyli przewróceń?") i VII („A gdy się znajduje w przewróceniach..." str. 40); lecz już w nieco późniejszych podręcznikach, wymieniając choćby tylko Żeleńskiego i Roguskiego — mowa tylko o „przewrotach". Należy również podkreślić, że niektóre przykłady nutowe, zamieszczone w „Zasadach" Kurpińskiego z r. 1844, znaleźć można w dosłownej lub niemal dosłownej wersji w późniejszych podręcznikach polskich. Tak np. Napoleon Orda w swej „Gramatyce muzyki" z roku 1873 cytuje z wspomnianego podręcznika Kurpińskiego przykłady harmonizacji gam. Przykład zaś modulacji za pomocą akordu D^7, jaki znajduje się u Kurpińskiego na str. 40 wspomnianych „Zasad", jak gdyby inspiruje odnośny przykład, pojawiający się w „Pamiętniku do nauki harmonii" Moniuszki (str. 31). A znowu czterodźwięki z wielką tercją i wielką septymą, podane przez Kurpińskiego (op. cit. str. 57), stale występują w różnych naszych podręcznikach harmonicznych. Wprawdzie ostatnie przykłady, jako typowe dla pewnych zjawisk harmonicznych i tym samym będące niejako w powszechnym obiegu, nie mogą być jeszcze dowodem wpływu Kurpińskiego na teoretyków późniejszych. niemniej jednak fakt, że przykłady te, jak i cały szereg innych będących do dziś w użyciu, znajdują się właśnie u Kurpińskiego dowodzi rzeczywistej wartości niektórych fragmentów jego podręczników Godny uwagi jest także pogląd Kurpińskiego na znaczenie melodii w dziele muzycznym, pogląd, który dzielić będzie w przyszłości niejeden z naszych teoretyków. Kurpiński — w przeciwieństwie do lansowanej w jego epoce „tezy harmonicznej", iż melodia powstaje na podłożu harmonii („la mélodie nait de

[11]) Że w czasach Moniuszki termin ten musiał być u nas nieużywany, świadczy następujący przypisek autora „Pamiętnika do nauki harmonii": „Chociaż tonika właściwie jeden dźwięk (najniższy obranego tonu) oznacza, przyswajamy to wyrażenie ażeby niem ogólnie zastąpić dotąd używany „ton", wyraz nadto wieloznaczny" (str. 16).

l'harmonie" — według słów Rameau), wyraźnie podkreśla prymat elementu melodycznego w zakresie czynników kompozycyjnych. Już w roku 1821 (w omawianych wyżej „Zasadach") pisze Kurpiński apodyktycznie: „upada samo z siebie owo mniemanie jakoby melodia wynikła z harmonii, byłoby to tem samem, co utrzymywać, że rozwijająca się istota wprzódy ma rozum, potem czucie, pierwej doświadczenie, później niewinność, co właśnie dzieje się przeciwnie". Jeszcze silniejszy wyraz temu przekonaniu daje Kurpiński w trzecim swym podręczniku (str. 16); a temu poglądowi hołdować będzie m. in. Moniuszko [12]: Ale i w dziedzinie zapatrywań na kwestię struktur akordowych, zapatrywań niekiedy najzupełniej osobistych, nie jest Kurpiński w perspektywie historycznej odosobniony. Oto jeden z przykładów. Na str. 73 swych „Zasad harmonii dla lubowników muzyki" wypowiada zdanie, iż „każdy akord dissonująco-septymowy składa się z dwóch akordów, jeden major, drugi minor — czyli, że dwa akordy są w jednym". (Odrzuca więc tu w pewnej mierze przyjętą powszechnie zasadę tercjowej budowy akordów). Kiedy Moniuszko tłumaczy akord nonowy, któremu zresztą odmawia przewrotów (pogląd także w historii harmonii odosobniony), nie waha się napisać, iż akord ten „składa się z dwóch akordów septymowych" („Pamiętnik", str. 43 i 44).

Mówiąc ogólnie, Kurpiński do całego szeregu problemów harmonicznych odnosi się krytycznie, nie przyjmuje ich „na wiarę", ma zawsze własny sąd. Dlatego też nawet wśród oficjalnie przyjętych dogmatów harmonicznych czyni zawsze pewną selekcję. Stąd niektóre aksjomaty przyjmuje, inne zaś odrzuca. Odrzucił np. pogląd o nadrzędności harmonii w stosunku do melodii [13]), ale przyjął natomiast pewne zdobycze teoretyczne, które zyskiwały coraz większe znaczenie od czasu ukazania się epokowego dzieła Jana Filipa Rameau „Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels" (1722), aczkolwiek nie zawsze je właściwie rozumiał. A że dzieło to zapewne nie było obce Kurpińskiemu, świadczą niedwuznacznie poszczególne jego wypowiedzi, znajdujące się w podręcznikach oraz zasadnicze terminy harmoniczne, jakimi się posługuje. Autor „Zasad harmonii dla lubowników muzyki" zna przecież i Tonikę, i Dominantę i Mediantę i Submediantę (podręcznik z r. 1821), zna też nazwę Subdominanta (podręcznik z r. 1844), więc określenia, które do nauki harmonii wprowadza w XVIII wieku muzyczna wiedza francuska [14]). Nie obcy też jest Kurpińskiemu

[12]) Moniuszko uważa melodię za twórczynię harmonii. Znamienne jest bowiem, że harmonię wyprowadza z połączenia kilku różnych melodii (pytanie 11 — op. cit.), twierdząc, że wszelkie współbrzmienia harmoniczne powstają tylko „z poruszeń pojedyńczych czynników, które w zetknięciu się z sobą grupują się w akordy" (pytanie 16).

[13]) Rameau twierdził, że „harmonia jest naszym drogowskazem, a nie melodia".

[14]) Już w sześćdziesiątych latach XVIII w. ustalają się we Francji nazwy dla poszczególnych stopni gamy (Rousseau „Dictionnaire de musique" 1767)

c Tonica (Note tonique. Son principal)
d Submediante
e Mediante
f Subdominante
g Dominante
a Superdominante
h Subsemitonium modi (Note sensible)

Moniuszko, podając tę tabelę, czyni w niej pewne zmiany, np. stopień VI nazywa Submedjantą, drugi zaś „dźwiękiem przyległym". („Pamiętnik", str. 18).

cały szereg innych teoretycznych dzieł muzycznych francuskich, bądź niemieckich, jakie wówczas się ukazują. Studiuje tedy harmonię Jana Gottfryda Schichta [15], pedagoga i kompozytora niemieckiego: „Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungssystem"; zapoznaje się z książką Emanuela Alojzego Förstera „Practische Beispiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses"; wertuje podręcznik Gustawa Schillinga pt. „Polyphonomos oder die Kunst zur Erwerbung einer vollständigen Kenntniss der Harmonie in 36 Stunden". Podręcznik ten, wydany w roku 1839, był metodycznym doradcą Kurpińskiego podczas pisania „Harmonii dla lubowników muzyki". Kurpiński czyta także prace czołowego przedstawiciela ówczesnej niemieckiej wiedzy muzycznej, Jana Mikołaja Forkela [16]), o których niekiedy wspomni na łamach swego „Tygodnika Muzycznego". Jako wydawca ma zresztą Kurpiński dużo sposobności do zapoznawania się z najnowszą teoretyczną literaturą muzyczną. Przeglądając uważnie pożółkłe kartki jego czasopisma (pierwszego polskiego periodyku muzycznego), często natrafiamy na marginesowe uwagi, czynione ręką samego Kurpińskiego, rejestrujące nowe pozycje wydawnicze. W Nr. 2 tego „Tygodnika" (1821) anonsuje np. Kurpiński ukazanie się niemieckiej pracy z zakresu muzyki starożytnej Grecji, dodając od siebie: „Dzieło to daje nam wierne co do sensu tłumaczenie harmoniki Euklida wraz z komentarzem, w którym autor korzystać umiał z różnych pism starożytnych o harmonice, rytmice i metryce ludów greckich". Poza tym powołuje się Kurpiński w przypiskach na dzieła francuskie, m. in. na pracę Castil-Blaze „De l'Opera en France" i na studium „Essai sur la musique" z r. 1780 (nie podając jednak autora). Zresztą sam Kurpiński napisał we wstępie do trzeciego swego podręcznika, „iż przejrzałem z uwagą wiele dzieł wydanych w przedmiocie nauki o harmonii tonów pod różnymi tytułami i różnych autorów" (str. 6); a nieco dalej wtrącił zdanie, świadczące o rozwiniętym u Kurpińskiego zmyśle krytycznym: „i znowu znalazłem, że jeden za nadto filozoficznie, drugi

---

[15]) Jan G. Schicht uważany był u nas za autorytet. Znamiennym w tej mierze dowodem jest choćby fragment listu Józefa Elsnera z dnia 5 kwietnia 1815 r. do znanej firmy wydawniczej „Breitkopf i Haertel". Urywek ten brzmi następująco: „Aby pan zdał sobie sprawę z rodzaju moich kompozycyj posyłam odpis 8 głosowego Veni Creator... które zyskało sobie zbyt wiele pochwał od profesora Zeitera; obecnie czekam jeszcze na sądy Rochlitza i Schichta". Por. pracę dr. H. Opieńskiego „Józef Elsner w świetle nieznanych listów" druk w „Polskim Roczniku Muzykologicznym" 1935 r. Tom I, str. 85.

[16]) Kilka fragmentów z Forkel'a przełożył na język polski Kazimierz Brodziński. W autobiografii swej pisze poeta, że „Towarzystwo przyjaciół muzyki kościelnej i narodowej" (powstałe w Warszawie w r. 1814), dla którego dokonał powyższego przekładu nie opublikowało tych fragmentów z braku środków finansowych. Brodziński tłumaczył Forkel'a przypuszczalnie w latach 1818—1819. Tak mniema K. Arabazyn („Kazimir Brodzińskij i jego litieraturnaja diejatielnost", Kijów 1891). O owym przekładzie Brodzińskiego jest także notatka w pracy Józefa Bielińskiego („Królewski Uniwersytet Warszawski", Warszawa 1912, tom III, str. 448).

zanadto powierzchownie, ten za obszernie, tamten za krótko, pożądane wiadomości wykłada".

Kurpiński, jako pedagog, nie zamyka się w ramach niegdyś zdobytej umiejętności, ale w miarę możności nieustannie i pilnie obserwuje rozwój narastającej wiedzy muzycznej. I ów kontakt ze światem wiedzy uchronił Kurpińskiego w niemałej także mierze od konserwatyzmu i wstecznictwa. Już jako autor drugiego podręcznika powie przecież Kurpiński: „Piorunuje Villoteau [17]) przeciw dzisiejszym harmonistom, opłakując zagadkę niewinnej melodyjności dawnej muzyki. Jego narzekania podobne są żałującemu lat przeszłych, utyskując na czasy obecne. Daremny żal!... Dopóki kołowrót światów w swym nie ustanie biegu, dopóty wszystko podlegać musi przyrodzonej przemianie" (podkr. moje). Oto zdanie człowieka myślącego, postępowego, rozumiejącego i doceniającego wartość nieuchronnych procesów ewolucyjnych. A takim był niewątpliwie Kurpiński. Jego zaś postępowe przekonania w odniesieniu do teoretycznych dogmatów muzycznych, uwypuklają się zwłaszcza w trzecim podręczniku. Fakt, że w rozdziale o akordach dysonansowych, nie zawahał się napisać, że „dissonacje stają się dla modulacji obfitem bogactwem, polem niezmierzonem, z którego różnorodne można zbierać plony", a zacytowany wyżej przykład nutowy, zdecydowanie dysonansowy, opatrzył uwagą, że „są takie przypadki, w których bez tego akordu nie możnaby żadnym inszym wyrazić efektu zamierzonego" — ma swą wymowę.

A jak przedstawia się działalność Kurpińskiego na polu publicystyki muzycznej, którą uprawiał jako wydawca „Tygodnika Muzycznego" w latach 1820 i 1821? I znowu trzeba stwierdzić — w imię obiektywizmu — istotnie pozytywną i owocną pracę jego na tym odcinku. On pierwszy spośród naszych wydawców muzycznych, traktujących publicystykę pod kątem wychowawczym, powiedział odważnie, że „dotąd po większej części u nas wyrokują o dziele muzycznym temi wyrazy: Piękna muzyka albo Szkaradna, nudna muzyka. Myśl, układ, zamiar, przyczyny rozmaitych skutków dla takich sędziów są niczem. Nie chcą myśleć, chcą się tylko bawić". Słowa te zamieścił Kurpiński w prospekcie do swego „Tygodnika" i uważać je można niejako za symboliczne ziarna, z których dopiero w przyszłości wzejdzie szeroki łan polskiej fachowej wiedzy muzycznej — rodzimej muzykologii. Samo bowiem czasopismo Kurpińskiego było w rzeczywistości periodykiem nazbyt popularnym, zwłaszcza gdy chodzi o poziom większości artykułów. Może na charakterze owego pisma zaważyło „pium desiderium" Kurpińskiego, aby „Tygodnik" w treści swej nie był zbytnio uczony, by stanowił periodyk dla wszystkich. W każdym bądź razie czasopismo Kurpińskiego w ciągu swego krótkiego żywota zamieściło szereg rozprawek z dziedziny historii muzyki, estetyki, folkloru, harmonii, kompozycji, instrumentoznawstwa. Na łamach „Tygodnika" ukazały się m. in. artykuły „O historycznych pieśniach ludu polskiego", „O harmonii i zakończeniach polskich wierszy do śpiewania", „Kurs kompozycji" (według trak-

---

17) Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts.

tatu Ant. Reichy). cykliczny szkic „O instrumentach muzycznych". Ta ostatnia rozprawka, którą uważać należy za zarys instrumentoznawstwa. znacznie obszerniej traktuje ten temat niż „Sztuka muzyki" ks. Sierakowskiego (wyd. w latach 1795—96). Tam podany został jedynie podział instrumentów, periodyk Kurpińskiego natomiast — poza klasyfikacją — omawia dość szczegółowo każdy instrument, jego skalę, barwę, charakter, pochodzenie [18]). Jest to niewątpliwie cenny rys owego szkicu instrumentoznawczego, który z pewnymi uzupełnieniami w kilka lat później przedrukował Łukasz Gołębiowski w swej książce „Gry i zabawy różnych stanów" [19]) (Warszawa 1831 r.).

Powyższe rozważania uwypuklają w dostatecznej mierze znaczenie Karola Kurpińskiego jako teoretyka i wychowawcy, znaczenie oczywiście lokalne, ważne jedynie dla naszej kultury i pedagogiki muzycznej. Kurpiński bowiem nie reprezentował jednostki awangardowej w pełnym tego słowa znaczeniu. Obdarzony jednak dużymi zdolnościami, wytrwałością, bystrością umysłu i inteligencją tworzył prace, które w znacznym stopniu przyczyniły się do rozwoju i pogłębienia w naszym kraju zainteresowań muzycznych. Omawiane jego prace z zakresu teorii muzyki nie są dziełkami całkowicie samodzielnymi, wpływy autorów obcych są w nich widoczne i niewątpliwe, ale sam fakt pojawienia się tego rodzaju podręczników w okresie, w którym odczuwano u nas dotkliwie ich brak, posiada swą wymowę. Z podręczników Kurpińskiego uczono się u nas zapewne przez szereg lat. Według wszelkiego prawdopodobieństwa korzystał

---

[18]) Periodyk Kurpińskiego podaje następujący podział instrumentów. 1) strunowe i 2) dęte. „Strunowe są albo brzdąkane albo smyczkowe, dęte są albo metalowe, albo drewniane". Instrumenty muzyczne przebyły długą drogę ewolucji, w wyniku której „skrzypce — czytamy — zajęły miejsce Rebeków i Wiolów. Lira, Mandora, Pandora, Angelika, Teorban, Lutnia. Archilutnia zastąpione zostały przez gitarę, klawikord, spinety, klawicembały i fortepiano. Zreformowano mnóstwo instrumentów nieużytecznych, zachowano tylko te, które mają charakter zupełnie oddzielny. Dzielimy je dziś — czytamy dalej — na dwie klasy, to jest: 1) Te, które są w stanie exekwować melodię obok własnego towarzyszenia lub towarzyszyć śpiewaniu: takimi są o r g a n y (Kurpiński tedy pierwszy, jeszcze więc przed Józefem Sikorskim, wprowadza do naszej terminologii muzycznej nazwę „organy" w l. mnogiej — przyp. mój), f o r t e p i a n o, h a r f a i n a w e t g i t a r a; 2) Te, któreby nie mogły złożyć harmonii kompletnej bez wzajemnego połączenia się z sobą". Do tej grupy periodyk Kurpińskiego zalicza: skrzypce, altówkę, wiolonczelę itp.

[19]) Gołębiowski podaje między innymi zapomniane dziś nazwy instrumentów, używanych w dawnej Polsce, jak: cynek (instrument dęty), piszczele, grele (gajda), krzywula (trąba krzywa), sztort (gatunek wielkiej piszczeli, jak pomort), schryary (dęty instrument, używany do 17 wieku), tur, trafiak, sipos lub szyposz (piszczałka — stąd „piszczków" nazywano szyposzami), amorka (viola d'amore), oktawka (małe skrzypce) itp.

O instrumentach tych pisze też Adam Czartoryski w „Slowniczku wyrazów polskich, znaczących narzędzia muzyczne" (Czasopismo im. Ossolińskich 1828 r., zeszyt I).

z nich także m. in. Stanisław Moniuszko (wykazane zbieżności definicyjne i zastanawiające reminiscencje są w tym względzie znamienne).

Dziś prace teoretyczne Kurpińskiego przedstawiają już tylko wartość historycznego dokumentu. Ale nawet wiekowa przestrzeń, dzieląca nas od epoki naszego preromantyzmu muzycznego, którą uosabia w niemałej mierze pracowita postać Karola Kurpińskiego, nie może przecież umniejszyć zasług długoletniego dyrygenta Opery Warszawskiej, twórcy pieśni powstańczej — „Warszawianki".

BIBLIOGRAFIA RADZIECKIEJ LITERATURY TEORETYCZNO-MUZYCZNEJ ZA OKRES 1935—1948 *)

1. Akustyka

Garbuzow, N. A.: Muzykal'naja akustika, Leningrad, Muzgiz. (Państwowe Wydawnictwo Muzyczne).

2. Teoria muzyki

Asaf'jew, B.: Muzykal'naja forma kak process (Forma muzyczna jako przebieg). T. II. Intonacja (Strona dźwiękowa). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947, str. 164.

Bogatyrjew, S.: Dwojnoj kanon (Kanon podwójny). Moskwa, Muzgiz, 1948.

Gnjesin, M. F.: Naczal'nyj kurs prakticzeskoj kompozicii (Kurs początkowy praktycznej kompozycji). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1941, str. 136.

Kułakowskij, L.: O sowjetskom muzykoznanii (O radzieckiej wiedzy muzycznej). „Sow. Muzyka", 1941, nr 3.

Mazel', L. — Ryżkin I.: Oczerki po istorii teoreticzeskogo muzykowjedjenija (Zarys historii teorii muzyki). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1939, str. 428.

Pawljuczjenko, S.: Eljemjentarnaja tjeoria muzyki. Leningrad—Moskwa, Muzgiz, 1946.

Skjepkow, S.: Polifoniczeskij analiz. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1940.

Skrjebkowa O. i Skrjebkow S.: Chrjestomatija po garmoniczeskomu analizu (Przykłady do analizy harmonicznej). Moskwa, Muzgiz, 1940.

Sposobin, Jewsjejew i Dubowskij: Uczebnik garmonii (Podręcznik harmonii). 3 wyd. rozszerzone. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947, str. 340.

Tjulin, Ju. N.: Uczenije o garmonii (Nauka harmonii) Leningrad—Moskwa, Muzgiz, 1939, str. 196.

Wiłchowir, E.: Obszczyje osnowy instrumentowki dlja duchowogo orkestra (Ogólne podstawy instrumentacji dla orkiestry dętej). Moskwa, Muzgiz, 1937, str. 263, il.

Wjeprik, A.: Traktowka instrumentow orkjestra (Traktowanie instrumentów orkiestrowych). Moskwa, Muzgiz, 1940.

---

*) Na skutek trudności typograficznych nie przestrzegamy zasad międzynarodowej transliteracji.

A l j e k s j e j e w A.: Russkije pianisty. Szkice i materiały do historii rosyjskiej pianistyki. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1948.

A r a k i s z w i l i, D. I.: Kratkij istoriczeskij obzor gruzinskoj muzyki (Krótki przegląd historyczny muzyki gruzińskiej). Tyflis, Gosizdat Gruzii (Państw. Wyd. Gruzji), 1940, str. 70.

B u n i m o w i c z—M u z a l e w s k i j, W. I.. Sowjetskije kompozitory Uzbekistana (w pracy: Drogi rozwoju muzyki uzbeckiej) Moskwa—Leningrad, Iskusstwo, 1947.

D ż a w a c h a s z w i l i, I.: Osnownyje woprosy istorii gruzinskoj muzyki (Główne zagadnienia historii muzyki gruzińskiej). Tyflis, Federacija, 1938, str. 382, il.

F j e r m a n, W.: Istoria nowoj zap.-jewrop. muzyki. T. I. (Od Rewolucji Francuskiej do Wagnera). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1940.

G i n z b u r g, K. L. — D a d y w o w, K. Ju.: Gława iz istorii russkoj muzykal'noj kultury i metodiczeskoj mysli (Fragment historii rosyjskiej kultury muzycznej i poglądów metodycznych). Leningrad, Muzgiz, 1936, str. 211, il.

G r u b e r, R. I.: Istoria muzykalnoj kultury. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1941, str. 596, il.

K j e ł d y s z, Ju.: Istorija russkoj muzyki. Moskwa—Leningrad, Muzgiz 1947—48.

K u z n j e c o w, K.: Arabskaja muzyka. W pracy „Oczerki po istorii i tjeorii zap.-jewrop. muzyki" (Zarys historii i teorii muzyki zach.-europ.). Leningrad Institut Tjeatra i Muzyki, 1940.

K u z n j e c o w, K.: Drjewnije osnowy ispanskoj muzykal'noj kultury. (Pierwotne podstawy hiszpańskiej kultury muzycznej). W pracy „Oczerki po istorii i tjeorii zap.-jewrop. muzyki". Leningrad, Institut Tjeatra i Muzyki, 1940.

L i w a n o w a, T.: Istoria zap.-jewrop. muzyki do 1798 g. (Historia zach.-europ. muzyki do r. 1789). Moskwa—Leningrad, Gosmuzizdat, 1940, przykł. nut.

L i w a n o w a, T.: Muzykal'naja klassyka XVIII w (Klasycy muzyczni wieku XVIII — Haendel, Bach). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1939.

L i w a n o w a, T.: Oczerki i matjeriały po istorii russkoj muzyk. kultury. Zeszyt I. Moskwa, Iskusstwo, 1938.

M e l i k j a n, S. P.: Oczerki istorii armjanskoj muzyki s drewnjejszych wremen do Oktjabr'skoj Rewoljucii (Szkice z historii muzyki ormiańskiej od czasów najdawniejszych do Rewolucji Październikowej). Eriwan', Fund. im. Mjełkopjana, 1935, str 88.

Muzykalnaja kultura drewnjego mira (Muzyczna kultura świata starożytnego). Zbiór artykułów pod red. R. I. Grubera. Leningrad. Muzgiz, 1937, str. 159, il.

N a z a r j e n k o, I.: Istorija pjenija (Historia śpiewu). Moskwa, Muzgiz, 1948.

O s s o w s k i j, A. W.: Mirowoje znaczenije russkoj kłassiczeskoj muzyki (Światowe znaczenie rosyjskiej muzyki klasycznej). Leningrad, 1948.

Puti razwitija uzbekskoj muzyki (Drogi rozwoju muzyki uzbeckiej — Zbiór artykułów). Leningrad—Moskwa, Iskusstwo, 1940, str. 210.

Ukrainskoje muzykal'noje nasledstwo (Ukraińskie dziedzictwo muzyczne — Zbiór artykułów). Kijów, Mistectwo, 1940, str. 160, il.

Żitomirskij D. Groman, A.: Kjełdysz, Ju'. Piekjelis M. Istorija russkoj muzyki, 2 tomy. Red. M. S. Pjekje'is. Moskwa—Leningrad, 1940.

4. Biografie, monografie itp,

Al'szwang A.: Beethoven. Wyd. „Mołodaja Gwardija", 1940.

Al'szwang A.: Skrjabin A. N. W 25-lecie śmierci. Moskwa—Leningrad. Gosmuzizd. 1940.

Asafjew B.: „Czarodjejka" — opera P. I. Czajkowskogo. Moskwa, Muzgiz, 1947.

Asafjew, B.: Glinka (1804—1857). Moskwa, Muzgiz, 1947, str. 308.

Asafjew B.: „Jewgjenij Onjegin", liryczeskije sceny P. I. Czajkowskogo (Analiza stylu i czynników dramatycznych). Moskwa—Leningrad, Muzgiz. 1944, str. 89.

Asafjew B.: Pamjati Czajkowskogo P. I. 1840—1940. Leningrad—Moskwa, Gosmuzizd, 1940, str. 31.

Asafjew B.: Rachmaninow, Moskwa. Mosk. Gos. Fiłarm., 1945.

Asafjew B.: Rimskij Korsakow (1844—1944). Życie i twórczość. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1944.

Asafjew B.: Anton Grigor'jewicz Rubinstein. „Sowjetskaja Muzyka", 1946, nr 6.

Bełza, I.: A. P. Borodin, Moskwa, Muzgiz. 1947.

Bernandt, G.: Czajkowskij P. I. (Krótki zarys życia i działalności). Moskwa—Leningrad. Gosmuzizd. 1940.

Bjerkow, W.: Garmonija Glinki. Moskwa, Muzgiz, 1947.

Bogdanow-Berezowskij W.: Opernoje i baletnoje tworczestwo Czajkowskogo. Szkice. Leningrad—Moskwa, Iskusstwo, 1940, str. 120, il.

Bogdanow-Berezowskij, W. M.: Sowjetskaja opera. Leningrad, WTO (Wszechzwiązkowe Teatralne Towarzystwo) 1940, str. 264, il.

Bruk, M.: Bizet. Życie i twórczość. Moskwa. Muzgiz, 1938, str. 304, il.

Chinczin. L.: P. I. Czajkowskij, 1840—1940. Zarys życia i twórczości. Kijów, Mistectwo, 1940, str. 160, il.

Chubow, G.: A. P. Borodin. 1833—1877. Moskwa, Muzgiz, 1939.

Chubow, G. N.: Jan Sebastian Bach. Próba charakterystyki, Moskwa, Muzgiz, 1937, str. 187, il.

Czajkowskij i teatr. Artykuły i materiały pod red. A. I. Szawerdiana. Moskwa—Leningrad, Iskusstwo, 1940, str. 368, il.

Czajkowskij na moskowskoj scenje. Pierwsze wystawy w okresie jego życia. Moskwa—Leningrad. Iskusstwo, 1940, str. 504, il.

Dni i gody P. I. Czajkowskogo (Dnie i lata P. I. Czajkowskiego — Kronika życia i twórczości). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1940, str. 744, il.

Danilewicz, L.: I. O. Dunajewskij. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947.

Danilewicz, L.: Muzyka na frontach Wjelikoj Otjeczjestwjennoj Wojny. (Muzyka na frontach Wielkiej Wojny za Ojczyznę). Moskwa, Muzgiz, 1940.

Ejges, I.: Muzyka w żizni i tworczestwje Puszkina (Muzyka w życiu i twórczości Puszkina). Moskwa, Muzgiz, 1937.

Fjedorowa, G.: A. K. Głazunow. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947.

Frenkel, Ja.: Chopin. Popularna monografia. Moskwa, Iskusstwo, 1938. str. 144, il.

Jampol'skij, J.: Njeopublikowannyj skripicznyj koncert Ljapunowa. „Sow. Muz.", 1946, nr 6.

Jampol'skij, I.: Njeopublikowannyje rukopisi „Wariacii na temu rokoko Czajkowskogo" (Niewydane rękopisy „Wariacyj Czajkowskiego na temat rococo"). „Sow. Muz.", 1945, nr 3.

Jankowskij, M.: Isaak Osipowicz Dunajewskij Moskwa—Leningrad. Muzgiz, 1940.

Jankowskij, M.: Operetta. Jej powstanie i rozwój na Zachodzie i ZSRR. Leningrad—Moskwa, Iskusstwo, 1937, str. 456, il.

Jankowskij, M.: Saljapin i russkaja opernaja kultura. Leningrad—Moskwa, Iskusstwo, 1947, str. 22, il.

Jaworskij, B.: Iz wospominanij o S. I. Tanjejewje. „Sow Muz.", 1948. nr 3.

Jarustowskij, B.: Opernaja dramaturgija Czajkowskogo (Strona dramatyczna oper Czajkowskiego). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947, str. 244.

Kann, E.: M. Ju. Lermontow i muzyka. Muzgiz, 1939.

Karganow, W.: Czajkowskij na Kawkazje. Erewań. Armgiz, 1940.

Kisjeljew, G.: Bałakirjew. Moskwa, Iskusstwo, 1938.

Krjemljew, Ju. A.: A. F. Paszczenko. Zarys twórczości. W wyd. zbiorowym „Oczerki po istorii i tjeorii muzyki" („Zarys historii i teorii muzyki") Leningrad. Institut Tjeatra i Muzyki, 1940.

Krochmal, M. P.: Robert Schumann. Moskwa, Muzgiz, 1937, str. 110, il.

Małkow, N. P.: Szestaja simfonija Głazunowa (VI Symfonia Głazunowa) Leningrad, Lngr. Fiłarmonija, 1941.

Martynow, I.: A. S. Dargomyżskij. Moskwa, Muzgiz, 1944.

Martynow, I.: M. I. Glinka. Krótki zarys życia i twórczości. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1941.

Martynow, I.: Narodnyj chor. Państw. Nar. Chór Rosyjski im. Piatnickiego. Moskwa—Leningrad, Iskusstwo, 1944.

Mazel, L.: F. Chopin. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947.

Mjelik-Wartanjesjan: A. T. Tigranjan. Moskwa. Muzgiz, 1939.

Muzalewskij, W.: M. A Bałakirew. Krytyczno-biograficzny szkic. Leningrad, Fiłarmonija, 1938, str. 100, nuty.

Orłow, G.: Ljetopis żizni i tworczestwa M. P. Musorgskogo (Kronika życia i twórczości M. P. Musorgskiego). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1940, str. 192, il.

Orłowa, Je.: Romansy Czajkowskogo (Pieśń solowa Czajkowskiego). Moskwa, Muzgiz, 1948.

Paschałow, W W.: Chopin i pol'skaja narodnaja muzyka. Moskwa—Leningrad. Muzgiz, 1941, str. 76, il.

Poljanskij, G.: A. W. Aleksandrow. Moskwa, Muzgiz, 1947.

Poljanskij, G. N. K. Czjembjerdżi. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947

Poljanskij, G.: Anatolij Nowikow. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1948

Poljanskij, G.: S. N. Wasiljenko. Moskwa—Leningrad. Muzgiz, 1947

Popowa, T.: A. P. Borodin (1833—1887). Moskwa. Akad. Pedag. Nauk RSFSR, 1947.

P o p o w a, T.: M. P. Musorgskij (dla starszych uczniów). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1938.

P r o t o p o p o w, W.: Njekotoryje osobennosti opjernoj formy Rimskogo-Korsakowa (Niektóre właściwości formy operowej Rimskiego-Korsakowa): „Sow Muz.", 1945, nr 3.

R a b i n o w i c z, A. S.: Russkaja opera do Glinki. Moskwa, Muzgiz, 1948.

R i m s k i j - K o r s a k o w, A. N.: N. A. Rimskij-Korsakow. Życie i twórczość. Moskwa, Muzgiz, 1937. str. 171, il.

S k r j a b i n, A N. 1915—1940. Księga pamiątkowa z okazji 25-lecia śmierci. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947, str. 276, il.

S i n j a w j e r, L.: Tichon Chrennikow. Moskwa, Muzgiz, 1947.

S j e ż j e n s k i j, K.: R. M. Glier. Moskwa, Muzgiz, 1941.

S o ł o w c o w, A.: M. P. Musorgskij. Moskwa, Muzgiz, 1945.

S o ł o w c o w, A.: S. I. Rachmaninow. Moskwa, Muzgiz, 1947.

S o ł o w c o w, A.: N. A. Rimskij-Korsakow. Moskwa, Muzgiz, 1948.

S o ł o w c o w, A.: Nikołaj Rubinstejn. Moskwa—Leningrad. Gosmuzgiz, 1946.

S z a w j e r d j a n, A: Problemy sowjetskoj armjanskoj muzykalnoj kultury (Zagadnienia radzieckiej ormiańskiej kultury muzycznej): „Sow: Muz:", 1944, nr 2.

S z a w j e r d j a n, A.: A. A. Spjendiarow (Krótki zarys życia i twórczości) Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1939.

P a m j a t i S. I. Tanjejewa. Księga pamiątkowa na 90-lecie urodzin. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947, str. 276, il.

T u m a n i n a, N.: M. P. Musorgskij. Życie i twórczość. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1939, str. 240, il.

W a s i l j e n k o, S.: Stranicy wospominanij (Kartki wspomnień). Moskwa, Muzgiz, 1948.

W a s i n a - G r o s s m a n, W.: A. K. Ljadow. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1945.

W a s i n a - G r o s s m a n, W.: Szaporin Ju. A. Moskwa, Muzgiz, 1946.

W i n o g r a d o w, W.: U. Gadżibjekow. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947.

Z a g u r s k i j, B.: M. I. Glinka. Leningrad, Muzgiz, 1948.

Z n o s k o - B o r o w s k i j, P.: A. Ja. Sztogarjenko. Moskwa, Muzgiz, 1947.

5. *Folklor, etnografia, etnologia muzyki*

B j e l j a j e w, W. M.: Bjelorusskaja narodnaja muzyka. Leningrad, Państw. Inst. Teatr. i Muz., 1941, str. 144, nuty.

B r j u s o w a, N.: Russkaja narodnaja pjesnja w russkoj kłassykje i sowjetskoj muzykje. (Rosyjska pieśń ludowa w rosyjskiej muzyce klasycznej i radzieckiej). Moskwa, Muzgiz, 1948.

G a d ż i b j e k o w, U.: Osnowy azerbajdżanskoj narodnoj muzyki (Podstawy azerbejdżańskiej muzyki ludowej). Baku, 1945.

G a r b u z o w, J. A.: O mnogogołosii russkoj narodnoj pjesni (O wielogłosowości rosyjskiej pieśni ludowej). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1939, str. 112.

K u ł a k o w s k i j, L.: O russkom narodnom mnogogołosii (O rosyjskiej wielogłosowości ludowej). „Sow. Muzyka", 1948, nr 5.

K u ł a k o w s k i j, L.: Strojenije kupletnoj pjesni na matjerialje narodnoj i massowoj pjesni (Materiał ludowej i masowej pieśni jako podstawa dla tworzenia pieśni kupletowej). Moskwa—Leningrad, Gosmuzizdat, 1939.

Poljanowskij, G.: Iskusstwo Burjat—Mongolsk. ASSR (Sztuka Burjat—Mongolsk. ASSR). Moskwa, Iskusstwo, 1940.

Popowa, T.: Russkaja narodnaja pjesnja. Moskwa—Leningrad. 1946.

Steszenko-Kuftina, W.: Drewnjejszije instrumental'nyje osnowy gruzinskoj narodnoj muzyki. (Najstarsze instrumentalne założenia gruzińskiej muzyki ludowej). Tyflis, Gos. Muzej Gruzii (Państw. Muzeum Gruzji), 1937, str. 283, il.

Winogradow, W.: Muzyka sowjetskoj Kirgizii. Moskwa, Upr. p/d Iskusstwo pri SNK Kirg. SSR, 1939.

6. *Pedagogia, psychologia*

Barenbojm, I.: Fortepijannaja pedagogika. Moskwa, Muzgiz, 1937, str. 212.

Czesnokow: Chor i uprawljenije nim (Chór i jego prowadzenie). Moskwa, Muzgiz, 1940.

Doliwo, A.: Pjewjec i pjesnja (Śpiewak i pieśń). Moskwa, Muzgiz, 1948.

Jampol'skij, I.: Osnowy skripicznoj aplikatury (Podstawy skrzypcowej aplikatury) Moskwa, Muzgiz, 1936, str. 172, il.

Judin, S.: Pjewjec i gołos (Śpiewak i głos). Moskwa, Muzgiz, 1947.

Mostras, K.: Intonacija na skripkje (Skrzypcowa intonacja). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947.

Muzykantu pedagogu (Dla muzyka - pedagoga). Zbiór artykułów (1933—6) pod red. G. Prokofjewa. Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1939, str. 232, nuty.

Ptica, K. B.: Oczerki po technike dirizirowanija chorom (Zarys dyrygentury chóralnej) Moskwa—Leningrad, Muzgiz, I, 1948, str. 160.

Szczapowa, A.: Fortepijannyj urok w muzykal'noj szkole i uczyliszcze (Lekcje fortepianu w szkole muzycznej). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1947, str. 115.

Struwe, B. A.: Puti naczal'nogo razwitija junych skrypaczej i wiolonczelistow (Drogi rozwoju młodych skrzypków i wiolonczelistów). Leningrad, Muzgiz. 1937, str. 184.

Tjepłow, B. M.: Psichołogija muzykal'nych sposobnostej (Psychologia uzdolnień muzycznych). Moskwa—Leningrad, Akad. Nauk Pedagogicznych, 1947, str. 335

Zasjedatjeljew, F. F.: Nauczyje osnowy postanowki golosa (Naukowe podstawy stawiania głosu). Moskwa, Muzgiz, 1937, str. 114, il.

7. *Varia*

Niest'jew, I.: Obraz narodnogo sczast'ja (Obraz szczęścia narodowego), „Sow. Muz.", 1939, nr 12.

Paschalow, W. — Kalinnikow, W. S.: Żizn' i tworczestwo (Życie i twórczość) Moskwa, Iskusstwo, 1938, str. 136, nuty.

Poljanskij, G.: Ljudi i pjesni (Ludzie i pieśni). Moskwa—Leningrad, Muzgiz, 1938.

ODPOWIEDZI NA ANKIETĘ

Zygmunt Mycielski

Osobiste wynurzenia są zawsze czymś bardzo krępującym. Mimo to postaram się odpowiedzieć jak najkrócej i jak najbardziej osobiście na pytania ankiety.

Ad I. O heptatonice i dodekafonii nie myślę podczas pracy twórczej. Operuję natomiast gotowymi już strukturami, choćby nawet najmniejszymi (np. pojedynczymi motywami), które pobudzają mnie do dalszej pracy, do wyszukiwania struktur innych, będących rozwinięciem i pogłębieniem myśli pierwotnej. Wierzę w prawa rządzące niezmiennie muzyką — i to bez względu na to czy będzie to chorał gregoriański, czy też muzyka flamandzka, eskimoska, arabska a nawet „romantyczna". Uporczywe podobieństwo, konsekwentna różnorodność, „zaskoczenie" działają wszędzie podobnie. Wyraz pewnych struktur interwałowych i ich powtarzanie w odpowiednim ujęciu rytmicznym działa analogicznie u Szostakowicza czy Palestriny. Bowiem pewne interwały, jak np. kwarta i septyma są zawsze energiczne, niepokojące, ciągną, odpychają, inne natomiast są wyrazem uspokojenia, wyładowania energii. Dodekafonia zawsze mnie przerażała, poczynając od nazwy a kończąc na rezultatach.

Ad 2. Porządek tonalny jest czynnikiem stałym, bez którego nie może istnieć żadna rozsądna forma utworu muzycznego. Niekoniecznie musi to być tonalność systemu dur-moll, w każdym jednak razie o porządku tonalnym decydują czynniki centralizacyjne, które sprawiają, że jakiś dźwięk lub zespół dźwięków staje się ośrodkiem, dokoła którego grupują się inne dźwięki. Wielką rolę w takim wypadku odgrywają specyficzne właściwości współbrzmień i sposób ich użycia, decydujący o logice konstrukcji. Np. septymy przestają „razić" dysonansem, gdy są właściwie — a więc logicznie — użyte. Wszystko zależy od tego „po jakiemu mówimy". W jakim stylu.

Ad 3. Jeżeli strukturę okresową pojmiemy w sensie najogólniejszym, tzn. jako budowę o wzajemnie uzupełniających się odcinkach przebiegu melodyczno-harmonicznego, które są wyrazem konsekwentnej i stale zmieniającej się gry sił w postaci napięć i odprężeń, to w tym znaczeniu jest ona czymś stałym. Poemat symfoniczny — i to, co z niego wynikło — odbiegł od tej okresowości (zresztą odbiegł już od niej do pewnego stopnia Wagner, ale odstępstwa Wagnera można estetycznie i teoretycznie uzasadnić); dlatego wszystko to, co poszło w muzyce śladami poematu symfonicznego, trafiło na drogę martwą. „Struktura okresowa" ułatwia zakończenie dzieła i stanowi o jego sensie for-

malnym. Gregoriańska monodia ma też swoją bardzo piękną i mądrą strukturę okresową, aczkolwiek jest ona inna niż u Mozarta czy Schuberta. Struktura, powstająca tylko pod wpływem nastroju twórcy, udaje się tylko wtedy, gdy twórca jest naprawdę genialny. Ale i tu wyłączne zdanie się na instynkt muzyczny jest wielkim ryzykiem.

Ad 4. Rytmika może decydować o formie i doborze materiału dźwiękowego już przez samo swe autonomiczne działanie emocjonalne. Może ona również wpływać na ograniczenie materiału dźwiękowego na rzecz własnych możliwości formotwórczych. Wystarczy tu wspomnieć Chopina, Beethovena, mistrzów Renesansu i całą muzykę ludową, nie mówiąc już o tzw. muzyce egzotycznej. Jest jedną z największych zasług Strawińskiego, że przywrócił rytmice jej formotwórcze znaczenie po czasach, w których rytm upadł, poruszając się jak niewolnik za kratami kreski taktowej. Uwolnienie się z tej niewoli jest jedną z największych zdobyczy muzycznych z końca XIX i pocz. XX wieku.

Ad 5. Najtrudniejsze pytanie. Decyduje tu „wszystko" — a więc przede wszystkim konieczność jednobarwności lub kontrastowości języka w danym utworze. Trójdźwięk wśród dysonansów działa równie silnie, choć inaczej niż dysonans wśród trójdźwięków. Nadia Boulanger mówiła słusznie: „można jeszcze dużo pięknych rzeczy napisać w C-dur". Zresztą można równie dużo dysonansów zrobić w C-dur, można dużo alterować bez naruszenia funkcji tonalnych akordów. Lecz nie to jest ważne, ile dysonansów, ile i jakie akordy użyto. Ważny jest p l a n i w y r a z dzieła, a to jest już sprawą autora, czy on sam posiada jakiś wyraz, czy m a c o ś d o p o w i e d z e n i a. Co i jak — to już jego rzecz. Dlatego ważne jest nie tylko C O kto pisze, ale po prostu K T O się do komponowania zabiera.

Ad 6. Konstrukcje polifoniczne muszą dobrze brzmieć. Co znaczy „dobrze"? Jest mi obojętne jak utwór wygląda na papierze. Powyżej kilku linii — i tak ich wszystkich nie słyszymy. Temat w basie, charakterystyczne wejścia, kontrastowe zestawienia — słyszymy. Reszta jest dla oka. W muzyce interesuje mnie wyłącznie to, co rzeczywiście słyszę. Resztę mogę podziwiać, jak podziwiam „krzyżówkę", która się „schodzi" we wszystkich kierunkach. Nie należy jednak lekceważyć linearyzmu. Jego dyscyplina chroni nieraz przed anarchią, nadaje dziełu kościec. Kto jednak pisze dla linearyzmu, ten pisze martwo. Chopin poświęcał każdy kontrapunkt, gdy mu się on stawał „muzycznie niewygodny". Ale nie poświęcał konstrukcji (formy). Chopin miał rację. Plan przebiegu melodycznego, harmonicznego i formalnego jest ważniejszy od cerebralnych dyscyplin kontrapunktycznych.

Ad 7. Wierzę, że żyjemy w epoce, która stworzy n o w ą f o r m ę — coś równie wielkiego i trwałego, jaką była forma sonatowa. Nie możemy wiedzieć jaka ona będzie. Może i kino i balet i radio i wielkie zbiorowiska na stadionach przyczynią się do jej powstania. W każdym razie zbieranie się w salach koncertowych i wysłuchiwanie eklektycznych programów jest czymś, co wygaśnie. W jakiś sposób muzyka „wyjdzie na dwór", włączy się w życie. Oczywiście nie wyjdzie z wysmarowanymi w pocie czoła symfoniami. Symfonia nie zainteresuje mas, które rzeczywiście włączają się w życie artystyczne. T o m y m u s i m y z n a l e ź ć n o w e ś r o d k i i f o r m y d l a n o w y c h c z a s ó w. Sądzę, że nie przeminie ten wiek, a znajdziemy! Bo forma symfoniczna jest już stara. Służy nam jak dyliżans, którym musimy jeździć na lotnisko.

11*

Ad 8. Nie cierpię schematów instrumentacyjnych. Nie cierpię też szukania „smaczków", zdumiewania słuchacza pomysłowością barwną. Niechęć tę przenoszę i na sam termin „instrumentacja". Istnieje muzyka wokalna, jak istnieje muzyka na fortepian, skrzypce solo, czy orkiestrę. Muzyki nie powinno się instrumentować, lecz należy ją komponować na orkiestrę. Kto „instrumentuje" — instrumentuje źle. Bardzo nie lubię lekceważenia instrumentacji Beethovena czy Bacha (nie mówiąc już o Mozarcie) w imię zdobyczy Rimskiego-Korsakowa czy R. Straussa. Bach pisał tak dobrą muzykę, że nie potrzebował się w ogóle zastanawiać nad instrumentacją. Ale wiedział lepiej od innych, kiedy i poco wchodzi na przykład flet, obój czy trąbka — i to nawet wtedy, gdy zdwaja soprany. Życzę wszystkim, którzy robią różne prztyczki na harfie, z piccolem i flażoletem kontrabasu, by instrumentowali równie dobrze jak Bach. Koncerty Brandenburskie Bacha są tez bardzo dobrze... instrumentowane! Orkiestra „organowa" Beethovena także. Możliwości techniczne i wyrazowe poszczególnych instrumentów mogą i powinny wpływać na inwencję kompozytora. Dlatego nie „instrumentujmy" muzyki, zwłaszcza złej.

Ad 9. Już w odpowiedzi na pytanie 7 powiedziałem o nowych możliwościach twórczych w związku z nowymi czasami, których jedną z głównych cech jest przebudowa ustroju społecznego. Kompozytorzy muszą to o d c z u ć i w y r a z i ć. Formalne i techniczne środki tego wyrazu muszą wypływać obustronnie od twórcy i od odbiorcy. Jest jasne, że inny był „adresat", odbiorca w katedrze gotyckiej, inny za czasów Ludwika XIV, a inny dziś — inny od tego, który jeździł lub nie jeździł do Bayreuth. Kompozytor musi wyczuć tego odbiorcę i stworzyć dla niego arcydzieła tak jak je tworzyli artyści wieków ubiegłych. Dekrety i rezolucje tego nie stworzą. Dyskusje mogą do pewnego stopnia uświadomić artystom nowe zadania i potrzeby, mogą stworzyć odpowiedni „klimat". Ale, przede wszystkim, artyści s a m i muszą być silnie związani z życiem, silnie wyczuwać nowe czasy, odmienne od atmosfery lat dziewięćsetnych i międzywojennych.

SPRAWOZDANIA

a) Książki

Stanisław G o l a c h o w s k i: Karol Szymanowski, Łódź, 1948. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik". Wiedza Powszechna — Wydawnictwo popularno-naukowe. Z cyklu: Muzyka i muzycy polscy. Zeszyt XVI, 8⁰, str. 80.

Stanisław Golachowski, kierownik Instytutu Karola Szymanowskiego w Łodzi, już od 10-ciu lat zajmuje się badaniami nad życiem i twórczością Szymanowskiego, gromadząc spuściznę po wielkim kompozytorze, jak rękopisy, korespondencję, fotografie itp. Wielką jego zasługą jest przechowanie i uratowanie całego archiwum przez czas II wojny światowej. Obecnie owocem jego studiów jest wymieniona, niewielka wprawdzie objętościowo, ale wnikliwa biografia. Jak wynika z faktu opublikowania jej w wydawnictwie popularno-naukowym, książka ta nie jest przeznaczona dla nielicznego grona fachowców, lecz dla szerokich mas społeczeństwa, które należy zainteresować twórczością Szymanowskiego i do niej zbliżyć. Oczywiście cel swój biografia ta doskonale spełni. Napisana prosto, zwięźle i przystępnie, daje jednocześnie krótką charakterystykę dzieł, maluje socjalne i kulturalne tło epoki, w której rodziła się twórczość Szymanowskiego. Po krótkim wstępie omawia autor dzieciństwo kompozytora, atmosferę domu rodzinnego, pierwsze próby twórczości, następnie okres studiów warszawskich, zawiązanie się grupy „Młodej Polski w muzyce" i jej działalność na terenie ówczesnego życia muzycznego Warszawy — zresztą mocno zaśniedziałego. Już od tego okresu począwszy Golachowski zaczyna ustalać sferę wpływów stylistycznych, które zaważyły na twórczości Szymanowskiego. W okresie powstania „Młodej Polski" wielką rolę odegrały u niego wpływy muzyki niemieckiej — Wagnera, Ryszarda Straussa i Maxa Regera. Kolejno przechodzi Golachowski wszystkie dzieła powstałe w tym okresie, kreśląc jednocześnie obraz ówczesnej krytyki muzycznej i dzieje pierwszych wykonań dzieł Szymanowskiego. Drugiemu okresowi swej twórczości zawdzięcza Szymanowski umowę z Universal - Edition i zapoznanie się z impresjonizmem francuskim oraz z twórczością Strawińskiego, co przy silnych sugestiach poezji orientalnej zadecydowało o obliczu stylistycznym jego dzieł z tego czasu. Trzeci okres twórczości Szymanowskiego nosi cechy muzyki narodowej. Na drogę tę wkroczył kompozytor dzięki zapoznaniu się z ludową muzyką podhalańską i kurpiowską. Ostatni okres poświęcił Szymanowski działalności pedagogicznej. Autor biografii kreśli pokrótce dzieje reformy Konserwatorium Warszawskiego i przyczyny jej niepowodzenia. Opis ostatnich lat dogasającego na gruźlicę kompozytora kończy

książkę. Dodał do niej Golachowski spis dzieł Karola Szymanowskiego, objętych i nieobjętych numeracją opusową, oraz spis ważniejszych jego prac publicystycznych, przemówień i wywiadów. Przy końcu zamieszczone zostały objaśnienia nazwisk i trudniejszych terminów, przytaczanych w biografii, opracowane w sposób przystępny, zgodnie z popularyzacyjnym celem książki.

Do dodatnich rysów biografii należy zaliczyć odwagę, z jaką autor maluje obraz ówczesnej zaściankowej kultury muzycznej w naszym kraju i wyprowadzenie jej przez Szymanowskiego na tory europejskie. Równie odważnie omawia autor drażliwą sprawę próby reformy Konserwatorium Warszawskiego oraz wychowawczą rolę Szymanowskiego i jego wpływ na młodsze pokolenie kompozytorów polskich.

Golachowski nie wdaje się w analizy, ani w szczegółową ocenę poszczególnych dzieł. Oczywiście pełna monografia w przyszłości musiałaby uwzględnić cały materiał nie tylko biograficzny, ale także analityczny, porównawczy i krytyczny. O tym w pracy Golachowskiego nie może być mowy z uwagi na to, że jest to pierwsza dopiero jego publikacja — i to publikacja o ograniczonej objętości i ściśle określonych celach.

Biografia ta stanowić będzie podstawę dla przyszłych badaczy twórczości Szymanowskiego. Szkoda, że autor nie podał bibliografii dotychczas wydanych prac o Szymanowskim. Ze względu na obecny stan badań było by to bardzo pożądane, zwłaszcza, że muzykolodzy z zagranicy dopytują się o to. Zdaniem moim książka Golachowskiego powinna natychmiast zostać przetłumaczona na obce języki, wydana i rozesłana. Spełniłaby ona doskonale cel propagowania muzyki polskiej za granicą.

W sumie — omawiana praca jest cenną pozycją wydawniczą. Podnieść należy przede wszystkim to, że obecnie przyczyni się ona do szerzenia kultu i wiedzy o Szymanowskim wśród naszego społeczeństwa. Jest to pierwsza praca, która na podstawie wiarogodnych źródeł ustala chronologię życia i twórczości Karola Szymanowskiego.

K. Wilkowska

b) Zjazdy

W listopadzie roku ubiegłego odbyły się w Warszawie dwa ważne zjazdy:

1) w dniach 18 i 19 listopada 1948 Zjazd Muzykologów Polskich;
2) w dniach 20, 21 i 22 listopada 1948 Walne Zgromadzenie członków Związku Kompozytorów Polskich.

I

Zjazd muzykologów zasługuje w pełni na miano Pierwszego Zjazdu Muzykologów Polskich. Po raz pierwszy zgromadzili się bowiem na wspólne obrady muzykologowie wszystkich naszych szkół muzykologicznych, różnych kierunków i zapatrywań ideologicznych. Tym różnił się on od odbytego przed 10 laty Zjazdu Poznańskiego, gdzie zaproszono tylko wybranych gości. Ale Zjazd Warszawski, zorganizowany z inicjatywy Ministerstwa Kultury i Sztuki, wykazywał również różnice pod innym względem, mianowicie posiadał jasny, jednolity program o charakterze organizacyjnym, tak jak to cechuje

te zjazdy, zebrania i konferencje, których celem jest wyznaczenie toku planowej pracy w danej dziedzinie. I tu właśnie okazuje się jak pożyteczną i owocną może być inicjatywa czynników państwowych, jeśli chodzi o stronę organizacyjną poszczególnych dziedzin kultury, ile dzięki tej inicjatywie można ominąć zbędnego wysiłku i skierować go na właściwe tory, tzn. tam, gdzie da on niewątpliwie pożądane rezultaty. Tempo dzisiejszego życia i ogrom pracy, jaka nas czeka, wymaga skoordynowanego wysiłku, zaplanowanego odgórnie ze stanowiska całokształtu potrzeb i zadań kulturalnych.

Wyrazem zainteresowania się wysokich czynników naszego Państwa sprawami muzykologii i ich troski o jej poziom był czynny udział w Zjeździe Wiceministra Kultury i Sztuki Włodzimierza Sokorskiego. Po ukonstytuowaniu się Prezydium Zjazdu, do którego weszli: prof. dr Adolf Chybiński — jako przewodniczący oraz prof. dr Zdzisław Jachimecki, dr Stefania Łobaczewska i doc. dr Hieronim Feicht — jako członkowie, wygłosił min. Sokorski przemówienie, w którym wskazał, jakie zadania czekają dziś muzykologa. Zdaniem min. Sokorskiego, zadania te są rozległe. Winne one iść w kierunku wspomagania kompozytorów w zdobywaniu nowych form wyrazu artystycznego i pośredniczenia w udostępnianiu ich nowym odbiorcom muzyki, w kierunku tworzenia nowych metod badawczych, które wyrastałyby na gruncie nowoczesnego światopoglądu oraz w kierunku badania i naukowego uzasadnienia przyczyn dzisiejszego kryzysu w muzyce, celem łatwiejszego jego przezwyciężenia. Dla min. Sokorskiego sedno sprawy nie tkwi w skomplikowaniu struktury dzieła muzycznego, ale w tym czy muzyka dzisiejsza podąża za nową epoką, czy jest czuła na bodźce płynące z nowego trybu życia, czy społeczeństwo odnajduje tam siebie — słowem, czy muzyka ta jest odbiciem naszej rzeczywistości, naszych dążeń i pragnień. W rozważaniu tego problemu dochodzi do wniosku, że nie ma konieczności ani obniżania poziomu twórczości, ani rezygnacji ze zdobyczy technicznych okresów poprzednich, ani też upraszczania języka muzycznego, by stał się zrozumiały dla mas. Według min. Sokorskiego istota problemu wiąże się przede wszystkim z potrzebą stworzenia nowego języka muzycznego, na który reagowałby nowy słuchacz i który byłby go w stanie pochłonąć, zainteresować. I właśnie krystalizowanie się tego nowego języka jest dziś najbardziej palącym zadaniem. Wprawdzie postulat ten jest skierowany przede wszystkim w stronę kompozytorów, niemniej jednak i nauka, a więc i muzykologia, ma tu wdzięczne pole do pracy. Nauka bowiem nie może przechodzić obojętnie wobec zagadnień naszego życia artystycznego, ale powinna badać powstające zjawiska, kontrolować je, wartościować i w ten sposób wpływać na wychowanie przyszłych twórców, na urabianie ich ideologii artystycznej. W związku z tym zapowiedział min. Sokorski utworzenie w niedalekiej przyszłości Instytutu Sztuki, który jako placówka naukowa nie tylko podejmie te zadania, ale obejmie jeszcze szereg innych.

Właściwe obrady Zjazdu wypełniły referaty wraz z koreferatami oraz toczące się po nich dyskusje. Przedmiotem referatów były sprawy następujące:

1. Rejestracja i zabezpieczenie zabytków muzyki polskiej — ref. prof. dr Adolf Chybiński, koref. doc. dr Alicja Simon;
2. Organizacja akcji zbierania pieśni ludowych i badań nad polskim folklorem muzycznym — ref. mgr. Marian Sobieski;

3. Problem organizacji studiów muzykologicznych — ref. prof. dr Zdzisław Jachimecki, koref. dr Józef M. Chomiński;
4. Organizacja twórczości muzykologicznej — ref. doc. dr Zofia Lissa;
5. Muzykologia a krytyka muzyczna — ref. dr Stefania Łobaczewska. koref. mgr. Witold Rudziński;
6. Wznowienie koncertów poświęconych muzyce dawnej — ref. doc. dr Hieronim Feicht, koref. rektor Kazimierz Sikorski.

Jak widzimy, na Zjeździe zajmowano się sprawami podstawowymi, organizacyjnymi, bez rozpatrzenia których dalsza poważna praca na gruncie muzykologii nie mogłaby wejść na tory normalne. Ponieważ w niniejszym zeszycie Kwartalnika Muzycznego ogłaszamy poszczególne referaty i niektóre koreferaty, przeto ograniczymy się tylko do najogólniejszej charakterystyki przebiegu Zjazdu. Przede wszystkim należy z przyjemnością stwierdzić, że zarówno referaty jak i toczące się nad nimi dyskusje wykazywały wysoki poziom naukowy, nacechowany troską o dobro naszej nauki i jej wszechstronny rozwój zgodnie z potrzebami chwili obecnej i wyłaniającymi się stąd zadaniami. W wyniku referatu pierwszego postanowiono utworzyć specjalną komisję, która objęłaby kierownictwo akcji rejestracyjnej zabytków muzyki polskiej, przy czym na jej członków zaproponowano: prof. A. Chybińskiego, doc. A. Simon, Wl Poźniaka i W. Hordyńskiego. W związku z referatem drugim wskazano na konieczność rozwinięcia i ujednostajnienia akcji zbierania polskiej muzyki ludowej przy pomocy nowoczesnych środków technicznych oraz zaprojektowano powołanie do życia Centralnego Archiwum Fonograficznego, które winno wejść w skład Sekcji Muzycznej Instytutu Sztuki. Centralne miejsce wśród obrad Zjazdu zajęły referaty, dotyczące organizacji studiów muzykologicznych i twórczości muzykologicznej. Z uwagi na poruszone zagadnienia, referaty te należy uważać za najważniejsze, bowiem omówiono tam najżywotniejsze dziś sprawy, jak uniwersytecki charakter studiów muzykologicznych, potrzebę rozszerzenia zakresu niektórych dyscyplin oraz wprowadzenia przedmiotów dotychczas pomijanych na skutek wadliwej interpretacji ich nazwy (np. ścisła teoria muzyki), konieczność unowocześnienia metod badawczych — wreszcie stworzenie nowych form organizacyjnych dla twórczości muzykologicznej, opartych na kolektywności poczynań i planowaniu pracy. Na specjalną uwagę zasługuje tu ożywiona dyskusja na temat unowocześnienia metod badawczych z marksistowskiego punktu widzenia, która pozwoliła na wykazanie, że nowe metody badawcze, jeżeli nie pojmuje się je wadliwie, tzn. jeśli się je nie wulgaryzuje i nie upraszcza, rozszerzają horyzonty badań, schronią od wszelkiego schematyzmu i pozwalają na głębsze poznanie przyczyn danych zjawisk niż to było możliwe dotychczas. W wyniku referatu i koreferatu o krytyce muzycznej stwierdzono niezadawalniający jej stan w Polsce i wskazano na konieczność reformy na tym odcinku. Na podstawie referatu ostatniego, poświęconego wznowieniu koncertów muzyki dawnej, wysunięto wnioski, które objęły sprawy takie, jak: 1. Zwrócenie się do zarządów poszczególnych filharmonii, Polskiego Radia i innych instytucji organizujących koncerty o uwzględnianie w programach muzyki dawnej w szerszym zakresie. 2. Potrzeba poświęcania więcej miejsca prelekcjom i audycjom dawnej muzyki w ramach audycyj szkolnych. 3. Zorganizowanie chóru mieszanego

i stałego zespołu instrumentalnego. 4. Wprowadzenie do planów i programów wyższego szkolnictwa muzycznego „studium muzyki dawnej" oraz nauki gry na instrumentach dawnych.

Poza referatami dyskutowano nad sprawami organizacji, struktury i planu pracy Sekcji Muzycznej Instytutu Sztuki. Ustalono, że Sekcja ta obejmować będzie podsekcje dla poszczególnych działów muzykologii oraz tworzyć będzie komisje dla realizacji pracy na różnych odcinkach (np. Komisja d'a rejestracji i zabezpieczenia zabytków muzyki polskiej). Sekcja wydawać będzie prace naukowe i czuwać będzie nad zaspakajaniem potrzeb szkolnictwa muzycznego w dziedzinie podręczników. W związku z tym ustalono hierarchię potrzeb w zakresie prac naukowych i podręczników.

Po zamknięciu obrad wyłoniona na Zjeździe Komisja opracowała MEMORIAŁ do Komitetu Kultury przy Prezydium Rady Ministrów, który podajemy na stronie 237.

II

Spomiędzy całego szeregu zagadnień, które były przedmiotem obrad ostatniego Zjazdu Kompozytorów Polskich, na czoło wysuwają się dwie sprawy: 1. Na Zjeździe tym zapadła uchwała, na mocy której utworzono Sekcję Muzykologów w ramach Związku Kompozytorów Polskich. 2. Na podstawie przemówień i dyskusji można było przekonać się, że w postawie ideologicznej naszych kompozytorów zaszły zasadnicze zmiany, że stanęli oni jasno i niedwuznacznie na platformie nowoczesnego światopoglądu i wynikających stąd potrzeb i zadań.

Utworzenie Sekcji Muzykologów posiada niewątpliwie doniosłe znaczenie. Przyczyni się ono do zbliżenia kompozytorów z muzykologami, a nadając ramy organizacyjne ich współpracy, zapewni jej właściwy kierunek. Że ta współpraca jest pożądana i korzystna — dowodzi tego udział naszych wybitnych kompozytorów (rekt. K. Sikorski, prof. B. Woytowicz, dyr. dr T. Szeligowski, dyr. mgr W. Rudziński) w Zjeździe Muzykologów, gdzie głos kompozytorów miał dobry wpływ na tok obrad i w wielu wypadkach prowadził do wszechstronnego omówienia zagadnień. Inną zrealizowaną już formą współpracy jest ogłoszona w Kwartalniku Muzycznym ankieta na temat techniki kompozytorskiej, której już dotychczasowe wyniki należy uznać za bardzo wartościowe, stojące na wyższym poziomie niż podobne ankiety w czasopismach zagranicznych. Są to — rzecz jasna — dopiero początki współpracy. Spodziewać się przeto należy, że z biegiem czasu będzie ona wzbierała na sile — i to tym bardziej, że czasy dzisiejsze wymagają ścisłej współpracy wszystkich dziedzin kultury muzycznej. Dziś, kiedy bieg rozwoju muzyki znalazł się w momencie przeżywania się dawnych form artystycznego wyrazu, kiedy na skutek tego samo określenie „muzyka nowoczesna" straciło swój pierwotny sens, bowiem znaleźliśmy się w obliczu konieczności nowych poszukiwań, by uchronić naszą twórczość muzyczną przed stagnacją, epigonizmem i skostnieniem — współpraca kompozytorów z muzykologami jest szczególnie pożądana. Musimy wspólnie rozważyć, w jaki sposób należy wyjść naprzeciw nowej epoce, gdzie należy szukać źródeł dla odnowienia naszego języka muzycznego, skąd czerpać życiodajne soki, które by zapewniły muzyce polskiej dalszy rozwój. Żeby

należycie rozpatrzyć te zagadnienia, nasze rozważania i dyskusje muszą wyjść ze sfery ogólników i winne wkroczyć na teren szczegółowych badań. Musimy od nowa zbadać przede wszystkim zasadnicze zagadnienia estetyczne i teoretyczne oraz uzgodnić je z założeniami ideologicznymi naszej socjalistycznej epoki.

Drogowskazem w kierunku rozwiązania tych trudnych zagadnień były przemówienia Wiceministra Kultury i Sztuki Włodzimierza Sokorskiego i nowego Prezesa ZKP Zygmunta Mycielskiego, które ogłaszamy na innym miejscu (str. 172). Przemówienie min. Sokorskiego przyczyniło się do wyjaśnienia szeregu zasadniczych zagadnień, jak formalizm i realizm w muzyce, stosunek treści do formy, problem techniki kompozytorskiej i tradycji oraz usunęło wszelkie wątpliwości i podejrzenia, jakie mógł ktoś mieć w związku z nowymi zadaniami twórczości muzycznej. Również przemówienie Mycielskiego, które należy uważać za programową deklarację ZKP, przyjęte zostało z wielkim zadowoleniem. Toteż nic dziwnego, dyskusja, jaka się następnie potoczyła, była wyrazem pozytywnego stosunku naszych kompozytorów do dzisiejszych zagadnień i zmierzała do rozpatrzenia ich w sposób rzeczowy i głęboki. Prof. Jan Maklakiewicz stwierdził, że nastrój Zjazdu ZKP jest odmienny od tego, jaki panował na zjazdach poprzednich, że jest jakiś spokojniejszy i bardziej wyrównany. Zdaniem prof. Maklakiewicza jest to wynikiem ustabilizowanej pozycji kompozytora w dzisiejszym społeczeństwie. Pozycja ta stała się silna. Przestał on być artystą, cenionym tylko przez niewielką garstkę wybranych, ale stał się ważnym czynnikiem w odbudowie kraju. W związku z tym mówca pozwolił sobie — w imieniu własnym i kolegów — skierować pod adresem Rządu R. P. słowa gorącego uznania i postawił wniosek o wystosowanie do Prezydenta Bieruta, Premiera Cyrankiewicza i Ministra Dybowskiego pism, w których Walne Zgromadzenie ZKP wyraża swoją wdzięczność i przyrzeczenie gorliwej pracy, co też zostało z radością przyjęte przez wszystkich. Prof. Bolesław Woytowicz, nawiązując do przemówienia min. Sokorskiego, powiedział:

„Było to przemówienie męża stanu zaszczytne dla muzyki i muzyków, a zarazem dało wspaniały materiał do dyskusji. Z pewnością nie była to improwizacja — zbyt dokładnie wszystkie zagadnienia były w tej mowie przemyślane i ujęte w ramy filozoficznej i logicznej dyscypliny. Gorąca atmosfera badań, których wyniki usłyszeliśmy, świadczy o tym, że mówcy chodziło przede wszystkim o celowość stosowanej przezeń metody — chodziło mu o prawdę. Jeśli chodzi o zagadnienie treści i formy, to choć oba te elementy dzieła sztuki przebiegają, być może, równolegle, to z pewnością nie niezależnie od siebie. Forma jest funkcją zmienną. Treść natomiast pozostaje w każdym dziele sztuki funkcją stałą. Jeśli do takich wniosków prowadzi metoda marksistowska, to ta metoda jest dobra. Dzieło artysty jest jednym z najcenniejszych rezultatów procesów społecznych. Skutkiem tych procesów jest zresztą również sam kompozytor. Jest on jednym z tłumu i temu nie może zaprzeczyć. Kompozytor wyrósł ze swego podłoża społecznego, należy do niego i jest mu potrzebny. Odnośnie formalizmu i realizmu w muzyce trzeba zaznaczyć, że przeciwsta-

wienia tego nie spotykamy dziś po raz pierwszy. Mamy z nim do czynienia w różnych epokach. Zakładając, że dzieło sztuki jest jednością treści i formy, formalizmem nazwiemy każdy przerost formy. Forma jest procedurą poznania. Znaczy to innymi słowy, że nie wszystko, co artysta chce wyrazić, może być wyrażone prosto — i nie wszystko, co jest skomplikowane, musi być złe. Nie należy jednak komplikować niepotrzebnie. Trzeba być szczerym wobec samego siebie. Socjalna strona zagadnienia wymaga komplikacji koniecznej, pierwotnej, a nie wtórnej i zbędnej. Przestrzegać tego winna twórczość, mająca służyć upowszechnieniu muzyki. Kompozytor przystępując do pisania utworu powinien sobie zadać dwa pytania: czy odczuwa potrzebę wypowiedzenia się w danej formie oraz czy forma ta potrzebna jest tym odbiorcom, dla których utwór ma być napisany. Jeśli kompozytor nie czuje z masami, to jego dzieła, przeznaczone dla nich, będą nieudane. Rozumieli to dobrze wszyscy wielcy mistrzowie".

Kolejny mówca, dyr. Kazimierz W i ł k o m i r s k i, daje wyraz radości, że na Zjeździe wszyscy zebrani znaleźli jakby wspólną „dominantę" oraz że kładzie się już kres nie zawsze na odpowiednim poziomie prowadzonej dyskusji na temat formalizmu i realizmu, w rezultacie czego wszechstronnie rozpatrzono i gruntownie wyjaśniono to zagadnienie. Doc. dr Zofia L i s s a, biorąc pod uwagę wypowiedź dyr. Wiłkomirskiego na temat formalizmu i realizmu, określa jego stanowisko jako zbyt optymistyczne. Zagadnienie to, dotychczas często wulgaryzowane, dopiero teraz dojrzało do poważnego potraktowania. W związku z tym doc. Lissa wyjaśniła, że min. Sokorski postawił sprawę realizmu i formalizmu na płaszczyźnie raczej psychologicznej, ujmując ją od strony stosunku kompozytora do jego własnej twórczości; prof. Woytowicz natomiast realizmem nazwał objaw związania kompozytora z jego środowiskiem, podłożem socjalnym, formalizm zaś utożsamił z faktem oderwania się od tego podłoża. Zdaniem doc. Lissy należało by jeszcze postawić pytanie: o j a k i e środowisko chodzi, na jakie środowisko kompozytor się nastawia, czy na środowisko ginące, czy też z d o b y w c z e i m ł o d e? Oto zagadnienie, które trzeba przemyśleć — problem n a s t a w i e n i a kompozytora. Trzeba zbadać p o t r z e b y estetyczne szerokich mas i te w pierwszym rzędzie uwzględnić, na nie się nastawić. W Związku Radzieckim najwybitniejsi nawet symfoniści interesują się potrzebami mas ludowych, badając na miejscu różne środowiska. Wycieczki tego rodzaju mogłyby dać dużo materiału obserwacyjnego i korzyści również kompozytorom polskim.

Na zakończenie dyskusji, w której brał udział szereg osób, rektor Kazimierz S i k o r s k i odczytał przygotowany przez siebie wniosek w brzmieniu następującym: Walne Zgromadzenie ZKP, wychodząc z założenia, że przyszłość muzyki polskiej w odrodzonym Państwie Polskim zależy w głównej mierze od ogólnego wykształcenia i wychowania muzycznego społeczeństwa które może i powinna dać szkoła ogólnokształcąca wszystkich typów i stopni uchwala postulat wprowadzenia nauki muzyki jako przedmiotu obowiązującego do wszystkich typów szkół ogólnokształcących, w pierwszym zaś rzędzie do 11-letniej szkoły podstawowej. Wniosek ten został następnie przyjęty przez Zgromadzenie.

WŁODZIMIERZ SOKORSKI
Wiceminister Kultury i Sztuki

Formalizm i realizm w muzyce

(Przemówienie wygłoszone na Walnym Zjeździe Kompozytorów Polskich w dniu 20 listopada 1948 r.)

Najtrudniej może postawić diagnozę. Uchwycić newralgiczny punkt kryzysu. Wskazać na węzłowy problem dyskutowanego zagadnienia. Przy analizowaniu twórczości muzycznej w Polsce jest to zadanie tym trudniejsze, że kompozytorzy polscy mogą się w ostatnich latach poszczycić sukcesami, które rozsławiły imię Polski daleko poza granicami naszego kraju. Z drugiej jednak strony zarysowuje się coraz wyraźniej poważna izolacja od własnego społeczeństwa, a zwłaszcza od szerokich rzesz ludzi pracy, większości naszych współczesnych kompozytorów. Muzyka współczesna nie znajduje właściwego rezonansu u słuchacza, nie zahacza się o jego wrażliwość uczuciową, wywołuje reakcję często wręcz przeciwną od zamierzonej. Tragiczny rozbrat twórcy i jego odbiorcy stanowi w tych warunkach zjawisko najbardziej typowe dla chwili obecnej, stanowi istotę zagadnienia, od analizy którego należy rozpocząć wszelkie nasze rozważania.

Postawmy sprawę wyraźnie. Nie jest to problem złożoności czy prostoty formy muzycznej, ani zagadnienie jej przejrzystości czy niezrozumiałości. Jest to w pierwszym rzędzie problem innej percepcji, innej wrażliwości muzycznej twórcy i słuchacza. Ta inność reakcji na zjawiska muzyczne audytorium i artysty jest z kolei rezultatem ich innej wewnętrznej postawy psychicznej, innego układu estetycznych przeżyć, co z kolei uwarunkowane jest innym procesem rozwojowym środowiska dotychczasowego twórcy i nowego odbiorcy, rekrutującego się przeważnie z grona ludzi pracy. Klucz do rozwiązania zagadnienia nie leży więc w płaszczyźnie — łatwa czy trudna muzyka, a na płaszczyźnie przezwyciężenia epigonistycznej muzyki epoki schyłkowego kapitalizmu, o wyraźnych już cechach zwyrodnienia formalistycznego i odnalezienia własnego wyrazu artystycznego zarówno tematycznego jak i formalnego.

Zdajemy sobie już sprawę z tego, że każdy twórca jest człowiekiem swojej własnej epoki. Jej sprzeczności i jej przeciwieństw. Że jest, w mniejszym lub większym stopniu, produktem zarówno tradycji jak i walk współczesności i niejednokrotnie wypadkową zarówno nowych prądów rewolucyjnych jak i nacisku przeszłości.

„Sprzeczności w poglądach — pisał Lenin o Lwie Tołstoju — nie są przypadkowe i nie są tylko sprzecznościami jego indywidualnej myśli, lecz są odbiciem tych niezwykle złożonych, skomplikowanych, pełnych przeciwieństw warunków społecznych i tradycji historycznych, które formowały psychologię różnych klas i różnych warstw społecznych ówczesnego społeczeństwa".

Oczywiście w każdym twórcy znajdują przewagę te czy inne elementy jego światopoglądu, które określają jego stosunek do tej czy innej rzeczywis-

tości społecznej, lecz równocześnie niejeden z wielkich twórców, wiedziony genialnym wyczuciem dróg rozwojowych historii przekraczał ramy własnego środowiska i przezwyciężając w twórczym procesie opory i hamulce epoki, dziełem swojego życia stawał się własnością nadchodzących pokoleń.

Do tych geniuszy należał również Chopin, który wyczuł przyszłość i wielkość muzyki polskiej w nawiązaniu do ludowego podglebia własnego narodu. Wyczuł odkrywczą wartość jego pieśni i melodii ludowych, wyrosłych w codziennym trudzie bezimiennych twórców, w ich wiekowej, trwającej stulecia pracy.

Tam więc zeszedł Chopin, żeby zaczerpnąć natchnienia dla swego geniuszu, żeby przetopić w najnowszej muzycznej technice i w najnowszym muzycznym wirtuozostwie pragnienia i nadzieje swojego ludu i na tej drodze stworzyć muzykę na miarę światową.

„Internacjonalizm w sztuce — pisał Żdanow — rodzi się nie na bazie pomniejszenia i zubożenia narodowej sztuki. Przeciwnie, internacjonalizm w sztuce rodzi się tam, gdzie rozkwita sztuka narodowa. Zapomnieć o tej prawdzie, oznacza utracić linię przewodnią, utracić swoje oblicze, stać się kosmopolitą bez ojczyzny".

Fryderyk Chopin stał się geniuszem muzycznym świata, przekraczającym granice swojej ojczyzny i swojego czasu przede wszystkim dlatego, że w genialny sposób wyraził nastrój, uczucia i problematykę muzyczną swojej epoki, wyrastając z duszy muzycznej własnego ludu — jego cierpień, jego walk, jego smutku i radości.

W tej perspektywie wydarzeń Chopin jest dla nas nie tylko symbolem wielkiej przeszłości, lecz drogowskazem w rozwiązywaniu trudnej problematyki dnia dzisiejszego w naszych poszukiwaniach własnego oblicza muzyki epoki socjalistycznej.

Jak każda inna dziedzina twórczości artystycznej, podobnie i muzyka jest określona postawą psychicznego układu człowieka, jego przeżyć, jego skłonności do podzielenia się z otoczeniem swoją radością, smutkiem, trwogą i zwycięstwem. Lecz podobnie jak człowiek jest wypadkową a jednocześnie twórcą swojej epoki, tak i muzyka nie może bez tragicznych następstw zwyrodnienia trwać na pozycjach kierunku artystycznego epoki już przeżytej.

Ten proces odbywa się nie mechanicznie i nawet nie zawsze świadomie dla samego twórcy, będąc zresztą uzależniony nie tylko od warunków zewnętrznych środowiska, lecz również i od konstrukcji psychicznej człowieka w którym różne zjawiska w różnej mierze i w wieloraki sposób się załamują.

Na przykład w związku z powstawaniem pojęć naukowych Lenin pisał „Podejście rozumu człowieka do odrębnego przedmiotu, powstanie pojęcia nie jest prostym, bezpośrednim, martwym aktem odbicia, lecz procesem skomplikowanym, zawiłym, dopuszczającym możliwość rozbieżności między fantazją a życiem, a nawet możliwość przekształcenia, przy tym przekształcenia niedostrzegalnego, nieświadomego, abstrakcyjnego, poszczególnego pojęcia, idei w fantazję".

Jeżeli przełożymy ten proces kształtowania się ludzkich pojęć i odczuwań w sferę muzyki, a więc przeżyć wyrażonych w złożonym mechanizmie określonego układu dźwięków, niejednokrotnie zresztą będących poza zasięgiem

świadomości muzycznej słuchacza, to wówczas dopiero dojrzymy całą ogromną trudność w określaniu potrzeb czy kierunków muzycznych naszej epoki

Muzyka bowiem należy do tej dziedziny sztuki, która, znacznie mniej od innych czytelna tematycznie, jest tym samym bardziej od innych spóźniająca się w podążaniu za przebudową społeczną swojej epoki.

W tych warunkach zagadnienia własnego wyrazu muzycznego nie rozstrzygniemy bez przyjęcia zasady dialektycznej jedności treści i formy, chociaż nie tożsamości, jeżeli chodzi o istotę twórczego procesu. Treść i forma mogą się w twórczym procesie nie nakładać na siebie i to będzie znamieniem chybionego dzieła, lecz nawet i w tym wypadku nie można rozpatrywać techniki muzycznego tworzywa jako procesu sui generis formalnego, lecz jako rezultat procesu, uwarunkowanego zarówno atmosferą i przeciwieństwami środowiska jak i jego otoczenia, chociaż nierozwiązanego tematycznie na danym etapie przez twórcę.

„Idealizm filozoficzny — pisał w tychże zeszytach Lenin — wiodący nieuchronnie do uznania za przyczynę wszystkich przyczyn nadprzyrodzonej siły, jest czymś bezpodstawnym, jest niewątpliwie kwiatem bezpłodnym, kwiatem, który rośnie na żywym drzewie absolutnego poznania ludzkiego".

W ten sposób tak zwany formalizm w muzyce należy rozumieć jako bezpłodną już dziś metodę twórczą, widzącą w treści tylko funkcję formy w przeciwieństwie do metody realizmu socjalistycznego, widzącego w formie, w rzemiośle twórczym, konstrukcyjny wyraz dla swojej treści, nastroju, pasji artystycznej, a więc stojącego na gruncie jedności treści i formy, jako jednolitego aktu twórczego, uwarunkowanego daną epoką i danymi środkami muzycznymi. Wychodząc jednak z powyższego założenia musimy przyjąć, że nawet dzieła muzyczne, powstałe jako wynik stosowania metody formalistycznej są w istocie rzeczy dziełami posiadającymi żywą treść epoki schyłkowego kapitalizmu, są odbiciem wewnętrznych przeciwieństw, a więc są dziełami głęboko tematycznymi, a tym samym obcymi w dobie rewolucji i budownictwa socjalistycznego.

Zdajemy sobie wprawdzie sprawę z tego, że każdy kierunek w sztuce miał okres twórczego protestu, twórczego rozkwitu i kolejnego upadku, lecz nie wszystkie kierunki artystyczne przeżywały powyższe etapy na jednoznacznych falach postępu.

I chociaż nikt na przykład nie zaprzeczy, że Szymanowski był twórczym protestem przeciwko sielankowości Noskowskiego czy Moniuszki i że w pewnym stopniu pożyteczny był z punktu widzenia rozwoju twórczości muzycznej miniony okres rozbijania uświęconych zasad tonalności i klasycznej harmonii, bez którego nie mielibyśmy osiągnięć technicznych, które są dziełem pierwszej połowy dwudziestego wieku, lecz jednocześnie nie możemy nie zdawać sobie sprawy z tego, że ten okres był artystycznym wyrazem schyłkowego etapu ginącego kapitalizmu. Nie wyrósł więc na fali rewolucji dziejowej, a przeciwnie spłynął po fali rozpadających się systemów gospodarczych, politycznych, moralnych i estetycznych. Równocześnie proces rewolucyjny naszych dziejów rozdarł w strzępy dotychczasowy układ psychiczny i estetyczny twórczej elity, zawieszonej nagle ponad walką własnego narodu, chociaż sami stanowili część składową tej walki. W złożonym procesie przyswajania niezrozumiałych często dla siebie zjawisk i sublimowania ich na język dźwięków,

twórca niejednokrotnie usiłował zamknąć się w złudnym przekonaniu izolacji własnego „ja" i pozornie własnego świata dźwięków. Oczywiście było to złudzeniem, ponieważ jego muzyka miała mimo stosowania formalistycznej metody kompozycji, głęboko społeczne i socjologicznie uwarunkowane korzenie. Była po prostu twórczym odbiciem chaosu ginącego świata.

I dlatego nie jest również dziełem przypadku, że coraz częściej w twórczości amerykańskiej elity muzycznej zaczął przebijać się specyficzny motyw ludowej muzyki murzyńskiej symfonicznej. Ta skrzywiona percepcja muzyki ludowej ze złowrogą siłą przedzierającej się do najwyższych dziś wyżyn muzyki, do najbardziej uciskanego i pogardzanego przez imperializm amerykański narodu, rzuca ponury cień na epigonizm całego tego okresu, który już dziś bezpowrotnie się zamyka.

W tych warunkach między elitą twórczą, która wyszła z ginącej epoki, a nowym narodem, który wyrasta z klasowej walki proletariatu musiała się otworzyć przepaść wzajemnego niezrozumienia, której nie można dzisiaj inaczej przebyć jak tylko nowym rewolucyjnym skokiem.

Istotą tej przepaści jest omówiona już na początku **różność treściowa odczuwań estetycznych**, a w warunkach jedności treści i formy, różna wrażliwość twórcy i jego nowego słuchacza na wartości tematyczno-formalne dzieła. Toteż bezprzedmiotowa jest spotykana często w prasie dyskusja czy to masy ludowe pozostały w tyle, czy też twórcy wysunęli się zbyt daleko naprzód w swoich poszukiwaniach tematyczno-formalnych. I jedna i druga definicja jest po prostu niesłuszna.

Istota bowiem zagadnienia polega na tym, że drogi walki, przeżyć, doznań, emocji z jednej strony twórcy, a z drugiej nowego odbiorcy były różne, były często przeciwstawne.

Stąd też różną jest ich apercepcja muzyczna, ich kryteria oceny i wymogi estetyczne, ich wewnętrzny, często sobie nawet jeszcze nieuświadomiony proces wewnętrznych przeżyć.

Nie koniecznie bowiem należy muzykę rozumieć, żeby ją subiektywnie uczuciowo przeżyć. W sali koncertowej muzyka rozbija się niemal na tyle przekładów własnych, ilu jest słuchaczy na sali. Z chwilą jednak, gdy muzyka obija się martwo po widowni, nie uchwycona w żadnym aspekcie przez uczestników słuchowiska, to jest z chwilą, gdy w wyrażonej w niej zawartości psychicznej jest przeciwna nastawieniu odbiorcy, to albo nie jest muzyką wartościową, albo jest muzyką innej, obcej słuchaczowi epoki.

Niejednokrotnie twórcy byli za swego życia zwalczani przez możnych tego świata, którzy historycznie należeli do warstw odchodzących. I stąd ich pośmiertne zwycięstwo było zwycięstwem tej epoki, którą instynktownie, trafnie reprezentowali.

Kiedy jednak twórcy są krytykowani i zwalczani przez klasę rewolucyjną, przez własny rodzący się w ogniu ciężkiej klasowej walki naród, naród epoki socjalistycznej, to w tych warunkach jest to znamieniem tragicznego konfliktu twórcy i społeczeństwa, tragicznej rozbieżności twórczej fantazji i twórczego życia.

I dlatego ten konflikt, może subiektywnie w niejednym wypadku tragiczny, obiektywnie winien stać się konfliktem twórczym, z którego wyrośnie

nowa muzyka, muzyka nowego treściowego i formalnego układu, będącego odpowiednikiem konstrukcji psychicznej ludzi epoki idącego socjalizmu.

Nie jest rzeczą oczywiście naszą określać, w jakich warunkach, na jakiej płaszczyźnie i w jaki sposób ten akt twórczy winien się dokonać. Jest to zadanie samych twórców, ich przeżycia artystycznego oraz ich artystycznego sumienia.

Jest dla nas tylko rzeczą bezsporną, że muzyka epoki socjalistycznej będzie socjalistyczna tylko w tym zakresie, w jakim muzyka Chopina czy też muzyka Mozarta była dziełem ich epoki.

Poszczególny utwór będzie umiejscowiony w historii i w czasie nie dlatego, że nazwiemy go symfonią socjalistyczną, czy też kantatą rewolucyjną, lecz że wyrośnie w duchu danej epoki w tym stopniu, w jakim wewnętrzna harmonia jego przeżyć będzie symbolizowała harmonię jego czasu.

Rzecz prosta, — poszczególny twórca częstokroć bywał umiejscowiony w tej a nie innej epoce, niezależnie nawet od swojej subiektywnej intencji. Świadomy jednak wysiłek artysty może w ogromnym stopniu przyśpieszyć ten twórczy proces, chociaż nie zastąpi mechanicznie przeżycia artystycznego, uwarunkowanego tak często nie zawsze obliczalnymi subiektywnymi przesłankami.

Nikt więc nie da i dać nie może gotowej recepty na rozwiązanie jedności treści i formy naszego okresu, lecz niewątpliwie możemy i powinniśmy określić przesłanki tego rozwiązania. W pierwszym rzędzie sprowadzają się one do rozumienia własnego dzieła nie jako rezultatu wyłącznie układu formalnego, lecz jako świadomego wysiłku zawarcia ładunku treściowo-ideowego we właściwym odpowiedniku formalnym.

Realizm w muzyce należy więc traktować nie mechanicznie, nie jako nową szkołę artystyczną, ponieważ w tych warunkach samą istotę realizmu w sztuce doprowadzimy do absurdu, lecz jako świadomy stosunek do własnego tworzywa muzycznego, będącego wytworem określonych potrzeb społeczeństwa, wyrażonych w określonym języku muzycznym, który to język musimy odszukać na drodze szeregu praktycznych doświadczeń i w praktycznym zetknięciu się z chłonnością muzyczną świata pracy. Jedynym sprawdzianem takiego rozwiązania jest uczuciowa reakcja słuchacza.

„Sztuka bowiem zaczyna się dopiero wówczas, gdy w jakimś fragmencie przeżycia, uczucia, a nawet odruchu znajduje wyraz w apercepcji słuchacza czytelnika czy widza. Twórczość, którą czyta tylko sam autor nie wychodzi przeważnie poza zakres grafomanii.

Apercepcja słuchacza może być oczywiście pełna lub zdawkowa, może zatrzymać się w pół tonie niezrozumienia całości, może ulec pomieszaniu pojęć, lecz gdy jej nie ma zupełnie, gdy człowiek pozostaje poza dziełem autora, tam twórca musi wrócić do siebie, musi siebie odnaleźć w przeżyciu innych, jeżeli chce istotnie stworzyć prawdziwe dzieło sztuki.

Nie twierdzę, że współczesna twórczość nie ma odbiorcy. Niewątpliwie taki odbiorca istnieje. Sam zresztą autor jest dziełem określonej epoki i stąd też określeni ludzie tej epoki potrafią współczesną muzyką żyć i wzruszać się.

Twórczość lat ostatnich brzmi jednak martwo w robotniczej sali. Przechodzi mimo ludzi pracy, nie wkracza w ich duszę. Nie wywołuje wzruszenio-

wego spazmu. I nie jest to wbrew opinii problem złożoności formalnej, lecz niemal wyłącznie określonej wymowy artystycznej.

„Symfonia Warszawska" Woytowicza targnęła na przykład ludźmi i targnie, wydaje mi się, każdą robotniczą widownią. Nie dlatego, że nazywa się „Warszawską", ale dlatego, że człowiek, że każdy słuchacz przeżywa w niej, często nawet nie myśląc o tym, tragedię walki i siłę swojego zwycięstwa.

Nie twierdzę również, że prof. Woytowicz znalazł rozwiązanie języka muzycznego nowej epoki, lecz niewątpliwie znalazł drogę do tego rozwiązania, tak samo jak ją odnajduje Panufnik i szuka jej Lutosławski oraz szereg innych wybitnych polskich kompozytorów.

Nie rozwiązanie jest w tej chwili istotne. Zwłaszcza, że nie ma rozwiązań mechanicznych. Istotnym na tym etapie jest świadoma organizacja drogi, wiodącej do znalezienia nowego wyrazu w naszej muzyce i do znalezienia nowych form naszej twórczości muzycznej.

Sądzę na przykład, że zbliża się czas odrodzenia polskiej opery, zwłaszcza opery ludowej, że istnieją olbrzymie możliwości oratoriów ludowych i świetlicowych, inscenizacji muzycznych typu wielkich popisów zespołów robotniczych i zespołów wiejskich. Niewątpliwie dojrzewa okres monumentalnych widowisk muzycznych, złożonych z pieśni i tańca, ilustrujących życie i walkę naszego narodu, naszego ludu. Epoka baletu. Tematycznego baletu. Baletu, który układa taniec w konstrukcji muzycznej i nie jest z niej wyobcowany interpretacją baletmistrza. Prześladuje dziś każdego twórcę pieśń, masowa pieśń, którą trzeba zerwać z warg robotniczych i włożyć w usta zespołów świetlicowych jako dojrzały owoc świadomego artysty.

Z twórczego pnia naszej epoki, epoki tragicznej i wielkiej, wyłamującej się z wilczej natury epok minionych, z twórczego krzyku nowego człowieka odrzucającego wyzysk i ucisk, jako formę stosunków międzyludzkich, rodzi się zarówno w Związku Radzieckim jak i u nas nowa muzyka, która w przekładzie na język dźwięków wyrazi wewnętrzny układ przeżyć estetycznych oraz psychicznych nowego człowieka.

Mówiąc jednak o przyszłości, musimy pamiętać, że nam nic nie wolno z przeszłości a priori odrzucić bez przewartościowania i przeanalizowania całości dorobku muzycznego człowieka.

Historia kultury daje nam szereg przykładów, że przezwyciężając historycznie ostatni kierunek artystyczny, w procesie odnajdywania własnego oblicza, ludzkość niejednokrotnie przeżywa, wprawdzie na nowej, wyższej podstawie, charakterystyczny renesans, zdawało by się, dawno minionych form artystycznych. Renesans ten nie streszcza się oczywiście w prostym naśladownictwie, ponieważ dialektyka procesu rozwojowego wyklucza powtarzalność w nowych warunkach jakiegokolwiek społecznego zjawiska.

Natomiast okresy burz i przełomów rewolucyjnych zawsze charakteryzuje odwrót od mistycyzmu i formalistycznych teorii w sztuce i nawrót do tych prądów, które świadomie szły na zdobycie i zrozumienie najszerszych mas społecznych. Dlatego i dziś, nie odrzucając zresztą technicznych zdobyczy muzycznych schyłkowego kapitalizmu, świadomie idziemy na przezwyciężenie wewnętrznej postawy współczesnej muzyki i jej formalistycznego zwyrodnienia, nawiązując jednocześnie do wielkich rewolucyjnych duchów, w rodzaju

Chopina, Musorgskiego czy Beethovena. Nie czynimy tego dla maniery naśladowniczej, lecz dla tym szybszego odnalezienia własnego wyrazu artystycznego, który musi posiadać nie tylko świadomość swoich korzeni społecznych, lecz również filozoficzno-artystycznych.

Dla prowadzenia tego rodzaju poważnych i rozległych prac, koniecznym stało się powołanie do życia Instytutu Sztuki jako naukowej bazy dla przyszłej Akademii Sztuki i ośrodka pracy dla rozpracowania zagadnień sztuki współczesnej. Ministerstwo Kultury i Sztuki zamierza zogniskować w Instytucie Sztuki wszystkie dotychczas rozproszone placówki naukowo-artystyczne, podmurowując jednocześnie Ministerstwo Radą Sztuki i Szkolnictwa Artystycznego o szerokich kompetencjach doradczo-merytorycznych. Jednoczesne usamodzielnienie Rady Związków Artystycznych, jako centralnej reprezentacji stowarzyszeń artystycznych, z równoległym wejściem jej do Głównej Komisji przy Radzie Ministrów i do Rady Sztuki przy Ministerstwie Kultury i Sztuki pozwoli nam skoordynować całość zagadnień i prac nad przyszłym obliczem kulturalnym naszego kraju i ustalić politykę zgodnego współdziałania czynnika państwowego, społecznego i twórczo-artystycznego w oparciu o doświadczenia Związku Radzieckiego i o dorobek ideologiczny marksistowsko-leninowskiej partii polskiego proletariatu.

Prezes ZKP ZYGMUNT MYCIELSKI (Warszawa)

Kompozytor polski w obliczu nowych zadań

(Przemówienie wygłoszone na Walnym Zjeździe Kompozytorów Polskich w dniu 22 listopada 1948 r.)

Najważniejszym wydarzeniem związkowym, które stało się faktem, na tym Zjeździe, jest połączenie w jednych ramach organizacyjnych Sekcji Muzykologów z Kompozytorami. Po współpracy tej spodziewamy się bardzo wiele. Witając onegdaj Zjazd Muzykologów imieniem naszego Związku, spróbowałem ogólnie określić obopólne korzyści stąd wynikające. Kompozytorzy powinni czerpać z prac muzykologicznych materiały, które mogą stać się niewyczerpanym źródłem pomysłów twórczych. W technice kompozytorskiej dawnych mistrzów, w antologiach, w źródłach etnograficznych znaleźć możemy to, czego świadomie czy podświadomie szuka każdy rzetelny artysta: precyzji własnego stylu, własnego języka, świadomości, czym jest właściwie muzyka polska i jaka ona powinna być, by stać się językiem powszechnie zrozumiałym, tak dla szerokich mas w kraju jak i dla uniwersalnego odbiorcy na szerokim świecie. Lecz, aby to sobie uświadomić, oczekujemy wśród muzykologów zainteresowania i zajęcia stanowiska wobec problemów, których doniosłość i nagląca rzeczywistość domagają się. Oczekujemy ich aktywnego stosunku i szerszego udziału w dyskusji, do której kompozytorzy zostali wciągnięci. Oczekujemy, by — tak jak od kompozytora wymagane są dziś dzieła, ułatwiające nowemu słuchaczowi zbliżenie się do naszej sztuki, a jednocześnie dzieła, które nie byłyby ustępstwem i obniżeniem artystycznego poziomu, które nie byłyby artystycznym kłamstwem — by tak samo i wśród naukowców znaleźli się tacy, którzy, bez ustępstw z rzetelnego poziomu naukowego, przez prace populary-

zatorskie przybliżyliby szerokim rzeszom odbiorców dziedzinę muzyki. A wiemy, że rzeczy te są możliwe.

Dyskusja jest dzisiaj sprawą wysuwaną często na naczelne miejsce. Osobiście uważam, że kompozytor powinien komponować, a dyskutować powinni inni: krytycy, muzykolodzy — i wreszcie ci odbiorcy, których nazywamy ludźmi muzykalnymi, którzy coś słyszą i jakoś odczuwają muzykę. Mówił nam o tym w swoim głębokim przemówieniu min. Sokorski. Mówił o kontakcie ze słuchaczem. Mówił o sprawach, które są tak ważne, że od nich zależy los i byt kompozytorów. Od losu i gatunku tej sztuki, od naszego wobec tych zagadnień stanowiska zależy tak wiele, że uważam, iż musimy przełamać wszelkie niechęci do dyskusji — o których wspominałem — i musimy przedyskutować ideologiczne i stylistyczne problemy, które stają się dziś sprawą ogólnospołeczną, sprawą narodową i zagadnieniem o znaczeniu państwowym. Na podstawie tego echa, które jest reakcją słuchacza, kompozytor może sprawdzać do pewnego stopnia swe dzieła. Może nawet, bez obelgi dla siebie, poddawać swą imaginację pewnej weryfikacji na rzecz tego, co jest ideałem każdej sztuki, na rzecz prostoty. Lecz rozróżnić musimy ten rodzaj weryfikacji własnego natchnienia od rezygnacji na rzecz doraźnych i jakby konjunkturalnych gustów, które — z doświadczenia to wiemy — bardzo często są po prostu złymi gustami. Nie jest to może ścisły termin naukowy, lecz wszyscy tu chyba rozumiemy, o co chodzi.

Sądzę, że przy dobrej woli, zrozumieć możemy, o co chodzi w dyskusji nad kierunkami, które ochrzczono mianem „r e a l i z m u i f o r m a l i z m u". Chodzi tu o to, co nazwałbym sztuką czytelną, sztuką, której emocja i środki, jakimi ta emocja jest przekazywana, mogłyby być łatwo przez odbiorcę odczute bez zbytnich przeszkód formalnych. Nie znaczy to jednak, by budując rozumowanie na tych przesłankach, dochodzić do przekonania, że najbardziej wartościowe jest to, co szeroka masa odbiorców przyjmuje najłatwiej. Wiemy bowiem wszyscy, że najłatwiej przyjmowane są utwory stojące poniżej poziomu dzieła sztuki — i że dzieła, będące chlubą historii ludzkiej, po dziś dzień z trudnością torują sobie drogę wśród szerokich rzesz. W związku z tym uważam, że stanowiskiem naszym powinna być opinia i praktyka, że nie ma miejsca na dwie miary dla twórczości. Jednej miary łatwiejszej i drugoplanowej, gdy się tworzy pieśń masową, muzykę dla świetlic, teatru czy słuchowiska — drugiej miary trudniejszej i jakby pierwszoplanowej, dla publiczności koncertowej czy, jak to czasami mówi kompozytor, „dla siebie". Pieśń masowa powinna być takim samym wysiłkiem twórczym jak preludium fortepianowe czy allegro z sonaty. Skończmy z tym, że pisze się gorzej lub lepiej. Muzyka nie powinna być nigdy gorsza, powinna być zawsze w swoim gatunku najlepsza, na jaką stać jej autora. Pieśń masowa jest zagadnieniem bardzo trudnym, bo jeszcze nie rozwiązanym u nas. Stawiamy dopiero pierwsze kroki na tej drodze. Muzyka ma tylko różne przeznaczenia, lecz nie powinna mieć w umyśle twórcy rozmaitej skali jakości. Wysiłek twórczy powinien być zawsze najwyższy. Obowiązkiem naszym jest torowanie dróg tym najwyższym wartościom. Naszym obowiązkiem jest taka działalność i taka postawa, by wartości te, reprezentowane w swych osiągnięciach najwyższych przez dzieła wielkich mistrzów, stały się istotnie dobrem wspólnym, powszechnym, przyjmowanym przez

12*

tych wszystkich, których poziom wrażliwości artystycznej pragniemy do dzieł tych zbliżyć.

Dotykam tu sprawy, która ciągle jeszcze rozmaicie jest interpretowana. Wiemy bowiem, że na przekór intencjom przyświecającym inicjatorom dyskusji, która dziś rozgorzała, budowane są teorie, które w rezultacie obniżać by mogły i twórczość i plany programowe i ogólne wytyczne polityki kulturalnej. Uważam, że zadaniem Związku naszego jest walka z wszelkimi przejawami takiego zacofania, które próbuje się podszywać pod nową ideologię. I sądzę, że będziemy zawsze wyraża'i powszechną opinię Związku gdy wychodzić będziemy z założenia, że podawanie słuchaczowi dzieł małowartościowych jest w istocie niedocenieniem tego słuchacza, jest spychaniem go w jakąś strefę pogardy. Takiego stanowiska nie uważam za prawdziwie demokratyczne, za zgodne z zasadą twórczego marksizmu. Lecz i tu trudność polega na tym, że różnie interpretują termin „dobrej muzyki" i „dobrej sztuki". Sądzę, że jedyną wskazówką są tu dzieła tych, którzy bezspornie uważani są za mistrzów. Z tego repertuaru czerpać możemy spokojnie. Ze sztuką współczesną, w której wartości podlegają jeszcze dyskusji, rzecz komplikuje się mocno. Nie sposób jest ustalić dziś katalogu i obiektywnie posegregować kompozytorów i dzieła wedle jakiejś niewzruszonej wartości. Dlatego, działając w imieniu Związku, najsłuszniejszą jest zasada równych szans i pilnego śledzenia, jaki gatunek echa zdobywają dzieła zrzeszonych tu kompozytorów — bez względu na to czy echo to odbija się w świetlicy, filharmonii czy na sali kameralnej.

Jeśli chodzi o udostępnienie naszej sztuki, zadaniem naszym jest dziś stworzenie takiej atmosfery, w której powstawałyby na drodze swobody artystycznej dzieła możliwie proste, lecz decyzja o sposobach, w jaki je tworzyć należy, pozostawać musi przy samych twórcach. Czy tematyka ma być jaśniejsza, czy harmonia, forma, instrumentacja bardziej przejrzysta, czy też bardziej wytężone zwrócenie imaginacji w stronę muzyki wokalnej — o tym wszystkim musi kompozytor sam decydować. Wiemy wszyscy, że każdy posiada inne dyspozycje wrodzone i różne, do dyspozycji tej stojące, nabyte środki techniczne. Pragniemy, by nici i szczegółowe centra dyspozycyjne w tych sprawach pozostały zawsze ściśle z naszym Związkiem powiązane. W przeciwnym razie groziło by to mechanicznością i martwotą. Ciągły osobisty kontakt z kompozytorem i indywidualne traktowanie każdego może zagwarantować jedynie taki ścisły kontakt.

Praca nasza jest ułatwiona stanowiskiem, którego wyrazicielem był min Sokorski. Podstawowe prawa artysty-twórcy stanowisko to gwarantuje dostatecznie. W Ministerstwie Kultury i Sztuki spotykaliśmy zawsze zrozumienie naszych potrzeb. Wyraziło się to ostatnio przyznaniem odpowiedniego budżetu na twórczość artystyczną i Związek oraz zapewnieniem, że budżet ten w zwiększonej postaci zostanie nam udzielony w nadchodzącym roku.

Prosimy o stałe nadsyłanie danych o tym, co kto tworzy lub tworzyć zamierza. Prosimy o ułatwianie zapoznania się z twórczością każdego z naszych członków. Niestety, bardzo rzadki jest wypadek, by ktoś zajmował się inną niż swoją własną twórczością. Bardzo rzadko ktoś przychodzi w innej niż w swojej własnej sprawie. Zaledwie kilku wybitnych członków naszego Związku wyróżnia się tu szlachetnie, przeważnie w związku ze swą działalnością pedagogiczną.

Spotyka się sporo obojętności, gdy chodzi o zapoznanie się z twórczością cudzą. Obowiązek ten wali się na członków Komisji Kwalifikacyjnej, na Prezydium i na członków Komisji Zamówień i Zakupów, a wiadomo jak trudno jest dziś znaleźć czas, aby przeglądać skrupulatnie większą ilość utworów. A współdziałać mogą tu wszyscy, przed nikim nie zamyka się drzwi.

Rozwodząc się o tym, uważam, że bez takiego — bardziej altruistycznego i powszechnego kontaktu — praca Zarządu i związane z tym obowiązki stają się niezwykle trudne. Sygnalizujmy sobie nawzajem każde dzieło, które w czyimś pojęciu zdradza cechy dzieła sztuki, by uniknąć potem wzajemnych pretensji lub zarzutu działania ze szkodą dla twórczości, która jest celem tego Związku. Lecz, jakkolwiekbyśmy rzecz tę rozstrzygali i ulepszali, jedno jest pewne, że musi w końcu istnieć jakieś ciało, które decyduje i o zamówieniach i o zakupach i w dalszym ciągu o wykonaniach, wydawnictwach, nagraniach na płyty i wysyłkach do krajowych czy zagranicznych placówek wykonawczych. Niemożliwością jest zadowolnić wszystkich, chyba, że krająć będziemy w sposób tępy żywe ciało sztuki, a wtedy zabijemy jej istotę. Chciałem przy tym dodać, że — jeżeli na przykład uważam, że największy dziś kompozytor polski siedzi tu między nami, to — jako przedstawiciel Związku — muszę tego rodzaju osobiste przekonania chować do jakiejś bocznej kieszeni, i z maksimum obiektywizmu i możliwą w tych delikatnych sprawach sprawiedliwością dbać o interesy ogółu, o całość spraw naszej twórczości muzycznej. Tym bardziej jednak proszę o ciągły kontakt z Komisją i Zarządem we wszystkim, co dotyczy twórczości poszczególnych członków Związku.

Czekaliśmy długo na to zapotrzebowanie, którego wyrazem są hasła i działalność zmierzająca do prawdziwego upowszechnienia muzyki. Powstało już sporo pozycji, które są pierwszymi próbami na tej drodze. Próby te dają nam już teraz pewność, że kompozytorzy nasi potrafią sprostać zadaniu, którego wykonania oczekują kierownicy i społeczeństwo Polski Ludowej. Dla nas, przełożone na język techniczny, jest to sprawą stworzenia stylu tych dzieł i znalezienia w naszym gronie tych, którzy najlepiej te zagadnienia rozwiążą. Pragnąc upowszechnić sztukę, w którą wierzymy, sztukę, którą uważamy za dobrą, musimy zachować ustawiczny i ścisły kontakt z całą sztuką, którą bezspornie za najlepszą uważamy. Gdy temu blisko 20 lat wyjeżdżałem po raz pierwszy za granicę na studia muzyczne, głucho tam było o muzyce polskiej. Poza Chopinem specjaliści znali tylko kilka utworów Moniuszki i Karłowicza, z żyjących Szymanowskiego, tu i ówdzie ktoś słyszał sporadycznie wykonany inny jakiś utwór. Dziś sytuacja ta uległa — w Europie przynajmniej — dużej zmianie. Zagraniczny świat muzyczny zna utwory pięciu, dziesięciu, czasami i większej liczby naszych kompozytorów współczesnych. Dzieła ich grywane są na festiwalach, nagradzane są i zdobywają uznanie. Zapotrzebowania na nie napływają coraz liczniej. Kompozytorzy i muzykolodzy radzieccy, szwedzcy, francuscy czy włoscy, których spotykałem czy to na Międzynarodowym Kongresie Wrocławskim, czy tu w Warszawie, orientują się w naszej dawnej i nowej twórczości tak jak to się nie zdarzało 20 lat temu. Muzyka nasza propaguje naszą kulturę najaktywniej spośród wszystkich sztuk. Dlatego nie jestem pesymistą. Wystarczy prowadzić energiczną i szeroką działalność wydawniczą, wystarczy otoczyć twórczość należną jej opieką, wreszcie ożywić racjonalną

i powszechną działalność koncertową, co obok szkolnictwa jest bodajże najtrudniejszym zadaniem, a już o losy tego Związku wówczas się nie boję, ani o to czy kompozytor polski odpowie stawianym mu zadaniom. Uderzającym tu było to, co mn. Sokorski mówił przykładowo o symfonii Woytowicza i pieśniach Panufnika, a co później mn. Grosicki powiedział o reakcji środowiska robotniczego na utwory Perkowskiego i Malawskiego. Jeśli kompozytorów radzieckich, którzy nad stworzeniem własnego stylu pracują od lat, uderzyły pewne rozwiązania nasze, to dowód, że nie jest tak źle, że nie jesteśmy odcięci od najżywotniejszych dziś zagadnień. Dowodzi tego również stanowisko, jakie kompozytor zajął w życiu dzisiejszym. W szkolnictwie, filharmoniach, radach artystycznych, nawet w urzędach, redakcjach i składach rozmaitych komisji i jury zasiadają kompozytorzy. Jednym z obowiązków Związku jest, jak to mówił rok temu Perkowski, bronienie kompozytora przed tymi ubocznymi zajęciami, ciągłe przypominanie opinii i czynnikom decydującym, że zadaniem kompozytora jest jego zawód, do którego wykonywania tyle czasu i tak wiele warunków potrzeba. O tym czasie zapominają wszyscy, żądając napisania w kilkanaście godzin muzyki do słuchowiska, w kilka dni ilustracji do filmu czy do sztuki teatralnej, pieśni czy chóru dla świetlic, w kilka tygodni utworu na konkurs olimpijski, pozostawiając na napisanie symfonii czy koncertu fortepianowego czas, w którym niejeden rozstrzyga zaledwie o ogólnej formie takiego zamierzenia. Musimy bronić swego stanowiska i zawodu, musimy tłumaczyć ciągle, że praca artystyczna, to nie automat, do którego wrzuca się monetę i wyskakuje partytura czy utwór godny rozpowszechnienia. A jednocześnie nie możemy się usunąć od tego wpływu, jaki na ogólny tok spraw kulturalnych zdobył już sobie nasz Związek. Aktywny stosunek Związku do zagadnień szkolnictwa, ruchu wydawniczego, z Polskim Wydawnictwem Muzycznym na czele oraz do przypadającego w roku przyszłym „Roku Chopinowskiego", jest obok zadań twórczych najbliższym obowiązkiem naszym. Lecz aby praca ta wydała dojrzałe owoce, musimy stanowiskiem swoim zaświadczyć, że jesteśmy istotnie artystami, gronem ludzi, którzy, biorąc udział w życiu społecznym muszą potem wszystkie te przeżycia głęboko przetrawić, by w rezultacie powstało coś, co drugich zbliży do muzyki. Postawą drobną, drobnymi targami ambicjami i zawiściami, które drepcą dokoła zapisanej nutami własnej ćwiartki papieru, nie uzyskamy niczego. Dlatego pozwalam sobie jeszcze zwrócić uwagę i na ten aspekt — pozornie zewnętrzny — w istocie głęboki: bądźmy istotnie tym, co brzmi bardzo pięknie: Związkiem Kompozytorów Polskich. Spotykamy się tu i ówdzie z zarzutem elitaryzmu czy wieży z kości słoniowej, w której zamykamy się wraz z naszą sztuką. Pochodzi to także i stąd, że kompozytor nie rodzi się na kamieniu. Żmudne przygotowanie techniczne łamie wielką ilość jednostek w pół czy w ćwierć drogi. Mało kto dochodzi do celu, o którym marzy. Jeśli mamy rozszerzać ramy tego Związku, to będziemy musieli tu włączyć sporo osób, które albo jeszcze nie są kompozytorami, albo już nimi nie są. Wiele osób postronnych nie rozumie tego i stąd płyną zarzuty, że pragniemy się odciąć od szerokiego ogółu.

Jednym z zadań Zarządu jest tłumaczenie tych spraw i bronienie stanowiska Komisji Kwalifikacyjnej. Nie dlatego byśmy się odcinali, lecz dlatego, że kompozytorów jest istotnie bardzo mało. Trudno, tak się składa, że mało.

Dla każdego muzyka wystarczy baczniejszy wgląd w utwór muzyczny, by wiedzieć jak mało jest osób, które można z czystym sumieniem nazwać „kompozytorem polskim". Nie chcemy przed nikim zamykać progów tego Związku, lecz nie możemy go uważać za przytułek i przybytek dla tych, którzy z mianem kompozytora mają tyle wspólnego, że umieją pisać nuty. To jest za mało. Natomiast powinni tu należeć wszyscy ci, którzy iskrę twórczą w swych nutach zdradzają. Lecz i o tym ktoś musi decydować, dlatego, obok członków Zarządu i Komisji Zamówień, będącej ciałem poza związkowym, tak ważne są prace Komisji Kwalifikacyjnej.

Chciałbym, żeby nowy zarząd wszystkim praktycznym zagadnieniom, wynikłym z tych założeń, podołał. Pragnę, by ideologicznie stanął na wysokości zadania i był wyrazem tej zbiorowości, którą mam zaszczyt reprezentować.

Zygmunt Mycielski

Prof. Uniw. Dr ADOLF CHYBIŃSKI (Poznań)

Rejestracja i zabezpieczenie zabytków muzyki polskiej

Zagadnienie rejestracji i zabezpieczenia zabytków muzyki polskiej nie jest zagadnieniem nowym, jest jednakże zagadnieniem, którego rozwiązaniem nie zajmowano się dotychczas pozytywnie w sensie organizacyjnym. W sprawie tej zwracałem się kilkakrotnie pisemnie i ustnie między r. 1919 a 1939 do odnośnych ministerstw, zawsze jednak bez dodatnich wyników. Dopiero obecnie Ministerstwo Kultury i Sztuki, wzgl. jego Departament Twórczości Artystycznej w osobie jego wicedyrektora dra Zafii Lissy, wzięło w swe ręce inicjatywę definitywnego załatwienia tej sprawy, której wielką wagę udowodniły, niestety zbyt późno, skutki ostatnich dwóch wojen światowych, jakkolwiek nie dopiero te dwie wojny i nie one po raz pierwszy wskazały na nieszczęsne losy zabytków naszej muzyki. Możemy bowiem wykazać, że wojny toczące się w XVII i XVIII wieku na terenach Państwa Polskiego zadały nam wielkie straty w muzycznym materiale zabytkowym. Ostatnie dwie wojny powiększyły, aby nie powiedzieć dokończyły dzieła zniszczenia. Dość wskazać na spalenie bardzo wielu i to najcenniejszych zabytków naszej muzyki, zgromadzonych już w czasie inwazji w bibliotece Ord. Krasińskich w Warszawie. Byłoby jednak jednostronnym przedstawienie tej sprawy tylko w świetle wojennych skutków. Musimy bowiem uwzględnić jeszcze zniszczenia dokonane poza wojnami w czasie najzupełniej pokojowym, zniszczenia wynikające z zaniedbań, z małego dozoru nad zabytkami, z braku uświadomienia na punkcie wartości zabytków muzycznych, idącego zazwyczaj w parze z obojętnością dla samej muzyki. I tu są do zanotowania niemałe w niektórych wypadkach szkody, dotkliwe, jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że i przed dwoma ostatnimi wojnami ilość zabytków naszej muzyki nie była wielka, a ilość ta w tym stanie rzeczy jeszcze bardziej malała i prawdopodobnie nadal maleje. Ale na tym nie koniec. Możemy już obecnie zorientować się w przybliżeniu, co padło ofiarą dwóch ostatnich wojen światowych. Ale nie jesteśmy i nie byliśmy dotychczas w możności stwierdzenia, co w ogóle zachowało się z dawnej muzyki polskiej — stwierdzenia, czy to, o czym wiemy, jest wszystkim, że poza tym nic już nie istnieje. Przy badaniach nad dziejami naszej muzyki nie wystarczy to, co jest

wiadome lub dostępne. Pozostają luki nie dające się wypełnić dość szybko, pewne zjawiska genetyczne są nadal niejasne, ciągłość historyczna staje pod znakiem zapytania. O takich lukach dowiadujemy się często tylko z inwentarzy, spisanych w dawniejszych wiekach i mówiących nam o zaginionych kompozytorach i zaginionych ich dziełach, których szukanie — choć może nie zawsze odnalezienie — jest naszym zadaniem, naszym obowiązkiem. Ale to wymaga właśnie zorganizowanej pracy na terenie całego naszego Państwa. Wielkim niewątpliwie utrudnieniem w uzyskaniu możliwie najpełniejszego „inventarium" naszej dawnej muzyki jest fakt, że począwszy od samego niemal początku XVII wieku druk muzyczny w Polsce przestał nawet w najskromniejszej mierze być produktywnym. Wydawano swe dzieła poza Polską, i to w minimalnej ilości. Nawet bardzo wybitne utwory naszych kompozytorów XVII i XVIII wieku były rozpowszechniane tylko w kopiach, z których w najszczęśliwszych wypadkach pozostały tylko unikaty, i to niekiedy w bibliotekach zagranicznych. Kopie te — rzecz charakterystyczna — pochodzą w bardzo przeważającej ilości wypadków nie z centralnych środowisk muzycznych dawnych wieków, lecz z małych, na prowincjonalnym uboczu leżących miejscowości. Już to wskazuje nam na konieczność dokonywania penetracji dalszych nie tylko w większych dziś środowiskach, jakkolwiek i te ostatnie nie zostały jeszcze wyzyskane z całkowitą dokładnością. Wymowne są pewne cyfry: po Stanisławie Sylwestrze Szarzyńskim, najwybitniejszym kompozytorze naszym z przełomu XVII na XVIII wiek, pozostało zaledwie 10 utworów, i to bez wyjątku wartościowych. Nikt z nas nie powie, że są one plonem całego twórczego życia tego wybitnego artysty. Wszystkie te 10 utworów Szarzyńskiego pozostały bez wyjątku w kopiach, sporządzonych w małych miejscowościach. Należy więc przy dalszych poszukiwaniach zwracać uwagę na te male miejscowości i nie ograniczać się do środowisk większych, w których niekiedy spotyka nas zawód. Przez blisko 30 lat czyniłem we Lwowie poszukiwania, w których wyniku okazało się, że tylko Ossolineum posiadało pewną, znikomą zresztą ilość małych przeważnie druków muzycznych i kilka, pobocznego zresztą znaczenia, rękopisów z dawną muzyką polską lub w Polsce znaną, poza dwoma zabytkami w archiwum katedry; poza tym żadne inne, dostępne lub na ogół niedostępne zbiory nie posiadały żadnych zabytków muzycznych, polskich czy obcych. Trudno jednak temu się dziwić; wschodnie tereny dawnej Polski były stale terenami wojennymi; im bardziej posuwamy się ku wschodowi dawnej Polski, tym bardziej maleje ilość zabytków muzycznych, i nie tylko muzycznych w tamtejszych zbiorach. Przeważna ilość odkryć zabytków naszej dawnej muzyki w ostatnich dziesięcioleciach, odkryć dokonanych na terenach polskich, dotyczyła zabytków przechowywanych w małych prowincjonalnych miasteczkach. Dość wskazać na ilościowo bogate odkrycia dokonane przez mgra Mariana Sobieskiego w wyłącznie małych miejscowościach Wielkopolski, jak Obra, Pszemąt, Grodzisk. Dzięki nim muzyka polska II połowy XVII wieku już pod względem ilościowym, bibliograficznym, przedstawia się zupełnie inaczej niż przedtem. — Ale czym tłomaczy się, że nawet w zasobnych, nawet wielkich bibliotekach publicznych czy prywatnych ilość naszych zabytków muzyki jest stosunkowo niewielka, niekiedy wręcz minimalna, a nawet żadna? Istnieją przecież państwa, w których nawet najmniejsze publiczne czy pry-

watne zbiory posiadają cenne niekiedy zabytki muzyczne. Zapewne — są to również państwa, na których terenie odbywały się również działania wojenne lub walki polityczne i religijne w różnych czasach ale nie były one w swych skutkach tak straszne jak na terenach Polski. Poza tym — mogły tam ginąć i ginęły jedne egzemplarze druków muzycznych, ale pozostawały inne. Polski inwentarz dawnej muzyki, ograniczający się w zasadzie do kopii, a więc często unikatów, ucierpiał bezprzykładnie. O czym innym jednak chcę tu mówić, mianowicie o dość niechętnym na ogół odnoszeniu się zwłaszcza dawniejszych właścicieli i kierowników bibliotek i zbiorów publicznych lub prywatnych do wszystkiego, co ma związek z muzyką, o ile w danych zabytkach muzycznych nie znajdują się teksty polskie. choćby znane z innych źródeł. W niektórych muzeach polskich panowały do niedawna jeszcze podobne stosunki. Tym np. tłumaczy się tak minimalna ilość dawnych instrumentów muzycznych w naszych muzeach, stan panujący zresztą od dawna. Daleko bowiem większą wartość w oczach muzealisty przedstawiałaby, np. laska Stanisława Augusta lub tabakierka Kościuszki niż np. skrzypce wyrobu Grobliczów z XVII lub XVIII wieku, o ile te ostatnie nie byłyby darem. Muszę jeszcze zatrzymać się przy tej sprawie, aby moje obiekcje nie wydawały się gołosłowne. Nieżyjący dziś, podczas ostatniej wojny zmarły dyrektor jednej z największych polskich bibliotek ofiarował mi kilkanaście różnego wieku i różnego formatu kart pergaminowych, jako „niepotrzebnych" odnośnej bibliotece; niektóre z nich pochodziły z XIII i XIV wieku. Wyraziłem wprawdzie zdziwienie, że mogą być uznane za „niepotrzebne", ale przyjąłem je, ponieważ mogły stanowić i stanowiły materiał dla ćwiczeń paleograficznych mych studentów. Jak postąpiłyby w tym wypadku biblioteki zagraniczne? Przykładem tego niech będzie pewna publikacja fińska, drukowany katalog zabytków muzycznych w bibliotekach fińskich od XV wieku. Są tam zinwentaryzowane nawet luźne karty pergaminowe, zawierające chorał gregoriański z czasów, gdy Finlandia była jeszcze katolicką, aby po przyjęciu zasad kościoła reformowanego niszczyć z wyższego nakazu wszystko, co miało związek z katolicką przeszłością. Dziś nauka fińska ratuje pieczołowicie te zabytki. Inny przykład: nie mogąc dotrzeć do pewnego muzeum diecezjalnego w Małopolsce, a wiedząc, że muzeum to posiada muzykalia pochodzące z kapeli kolegiaty istniejącej w odnośnym mieście od XVII wieku. zwróciłem się do kierownika tegoż muzeum z zapytaniem, czy w zbiorach muzeum nie znajdują się przypadkiem muzykalia polskie z owych czasów. Zwracałem się do kierownika muzeum z tym większym zaufaniem, że był człowiekiem muzykalnym, ba! nawet kompozytorem. Jakże przykrym, deprymującym było moje wrażenie po przeczytaniu odpowiedzi na moje zapytanie. Dowiedziałem się, że owszem, były temu muzeum przekazane zabytki muzyczne z XVII i XVIII wieku. ale je zniszczono, wzgl. spalono, ponieważ jako utwory napisane z towarzyszeniem instrumentalnym nie odpowiadały wymaganiom zawartym w „Motu proprio".. Prawo kanoniczne nie pozwalało na inne wyjście z tej sytuacji. Znamy jednak wypadki, a dotyczy to głównie zabytków sztuk plastycznych, w których to wypadkach zdołano znaleźć wyjście z tych formalnych trudności. Do niedawna nie brakowało nawet większych bibliotek, w których muzykalia leżały w magazynach nieuporządkowane i niezinwentaryzowane. Do nich np. należała Biblioteka Uniwersytecka we

Lwowie, gdzie dopiero po interwencji profesora muzykologii w Ministerstwie Oświecenia w r. 1937 i po uzyskaniu odpowiedniej subwencji muzykalia te skatalogowano. Kierownik biblioteki tłumaczył się tym, że wśród personelu bibliotecznego nie posiada fachowej siły mogącej wykonać skatalogowanie. Powód niewątpliwie słuszny, ale dyrektor tej instytucji zwróciłby się z pewnością już przed wezwaniem ministerstwa do odnośnego profesora muzykologii, gdyby muzykalia traktował sequo loco z innymi bibliotecznymi obiektami. Muszę tu jednak wyraźnie zaznaczyć, że opisany wyżej stan rzeczy nie dotyczył ani Biblioteki Jagiellońskiej, ani Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, których dyrektorowie zrozumieli znaczenie zabytków muzycznych i dla ich fachowego zinwentaryzowania i dla fachowej opieki nad wszystkim, co tworzy w bibliotekach dział muzyczny, posiadają wzgl. posiadali w swym personelu etatowe siły, właśnie siły fachowe. Nasza jednak sytuacja zabytkowa muzyczna wymaga, aby na razie obok takich sił były zatrudniane i inne jeszcze, mające za zadanie spenetrować poza siedzibami wielkich bibliotek i zbiorów, jeszcze inne zbiory i biblioteki, także prywatne, większe i mniejsze. Mogą zdarzyć się niespodzianki, mogą wypłynąć zabytki, o których istnieniu na razie z różnych powodów nie wiemy. Przytoczę tu przykład, co prawda przykład z zagranicy i to w wielkim formacie („si parva magnis comparare licet"). Dzieła Haendla wydano w wielkim zbiorowym wydaniu w latach 1859—1894, wydanie w 100 tomach. Zdawało się, że wyczerpano wszystko i że nie istnieje już ani jedno drukowane dzieło i ani jeden rękopis Haendla. W latach dwudziestych naszego wieku znaleziono niespodziewanie 78 nieznanych utworów Haendla w pewnej prywatnej bibliotece angielskiej, znanej od XVIII wieku i wydano je dopiero w r. 1928. Otóż każde odkryte dzieło dawnej muzyki polskiej, nawet bez względu na swą wartość artystyczną, która zresztą jest rzeczą względną, będzie nam cenne, ponieważ będzie jednym z niewielu, jakie pozostały z naszej muzycznej przeszłości. Znaleźć tu może i musi zastosowanie pewna zasada ekonomiczna: jeśli na rynku komercjalnym znajduje się mała ilość towaru, to jego wartość jest odpowiednio większa. Gdybyśmy zaś mieli określić obecny stan sprawy, którą się zajmujemy, to bez najmniejszej nawet przesady musielibyśmy uznać sytuację naszych zabytków muzycznych, i to nie tylko muzyki dawnej, ale i nowszej z XIX, a nawet i XX wieku pochodzącej, za wręcz tragiczną, zwłaszcza po ostatniej wojnie, sytuację, wymagającą jak najszybszych kroków w postępowaniu penetracyjnym, aby tej sytuacji jeszcze bardziej nie pogorszyć przez jej zaniedbanie. Inicjatywa ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki już nadchodzi, już nawet nadeszła, pomoc w tej akcji nie może ulegać żadnej wątpliwości. Dzięki niej będzie można przystąpić do pracy, mając tę świadomość, że nie jest to i nie będzie praca improwizowana przez jednostki, choć te ostatnie również może będą udzielały nam pomocy z dobrej woli płynącej lecz praca zorganizowana, która właśnie dzięki temu, że będzie zorganizowana, wyda wyniki szybsze i oby obfite. Niech naszą dewizą będzie zasada: „sperare contra spem"! Niech nią będzie mimo trudności, które nas czekają, trudności bez porównania większych niż te, jakieby nam przypadły w udziale przed niewieloma jeszcze latami!

* * *

Celem zorganizowanej pracy, o której mowa była wyżej, jest dokonanie rejestracji i zabezpieczenia znanych już i jeszcze nieznanych zabytków muzyki polskiej. Ale rozszerzyłbym zakres i cel tych czynności także na wszystkie zabytki muzyczne, na zabytki muzyki obcej, a także na zabytki muzyki polskiej z XIX i nawet XX wieku, ponieważ również w tym ostatnim zakresie muzyka polska doznała bardzo wielkich strat. Dotychczas przecież są wśród zwalisk szukane i niekiedy odnajdywane dzieła nowszych polskich kompozytorów i kompozytorów jeszcze żyjących, dzieła niewydane, unikaty. Granica między tym, co uznajemy za zabytek, a co zabytkiem już może nie jest, jest przecież bardzo płynna. Niektóre druki z początku XIX wieku są większą rzadkością niż druki z wieków dawniejszych.

Zajmiemy się naprzód kwestią rejestracji. Celem jej jest sporządzenie inwentarza tego wszystkiego, co podpada pod termin zabytek muzyczny, i to w najszerszym tego słowa znaczeniu. Zabytkiem jest wszystko, co należy do historii muzyki. Zabytkiem jest nie tylko każdy rękopis średniowieczny, ale i np. rękopiśmienna partytura „Goplany" Wł. Żeleńskiego. Można by ze stanowiska czasowości i zniszczeń polskiej muzyki w czasach wojennych przyjąć, że granica zabytkowości muzyki polskiej sięgać winna do r. 1945 z wyłączeniem dzieł, które znajdują się w rękach ich żyjących twórców. Dotyczy to zarówno muzykaliów jak i książek treści muzycznej, druków i rękopisów. Celem rejestracji jest sporządzenie generalnego inwentarza wszystkich polskich i obcych rękopisów i druków muzycznych, sięgających do r. 1945. Inwentarz ten winien być sporządzony w kilku egzemplarzach, i to zarówno w formie ksiąg inwentarskich jak i w formie kartoteki i powinien znajdować się zarówno w Ministerstwie Kultury i Sztuki i Ministerstwie Oświaty jak i w bibliotekach wielkich, zwłaszcza uniwersyteckich, wzgl. w zakładach muzykologii. Należy wykluczyć wszelką centralizację i wyłączność, licząc się z tym, że w razie zniszczenia jednego egzemplarza pozostaną inne lub przynajmniej niektóre. (Sposób inwentaryzacji i formularze sporządzi osobna Komisja przy Ministerstwie Kultury i Sztuki). — Okres inwentaryzacyjny winien objąć w zasadzie 5 lat z tym, że dokonanie inwentaryzacji zabytków w uporządkowanych już bibliotekach nie powinno przekroczyć 3 lat, nawet może lat dwóch. Dotyczyło by to oczywiście bibliotek i zbiorów w kilku największych miastach. Okres ten musiałby może być przekroczony poza 5 lat, a to z dwóch powodów: raz dlatego, że poszukiwania w odleglejszych miejscowościach natrafiają na trudniejsze do pokonania przeszkody, a po wtóre z tego powodu, że zajęte musiałyby być siły, powiedzmy na pół fachowe, nie posiadające rutyny, jaką posiadają siły fachowo przygotowane. Przez siły fachowe rozumiem te, które posiadają ukończone studia muzykologii, albo też będące na ukończeniu tych studiów lub mające odpowiednią, tj. rzeczową opinię danego profesora. W żadnym wypadku nie mogłyby to być „siły" amatorskie, praca ich bowiem jest w tego rodzaju zajęciach prawie zawsze bezwartościowa, ponieważ zwykle nie umieją określić rzeczy zasadniczych ani odróżnić spraw ważniejszych od mniej ważnych.

W łączności z tym, co wyżej powiedziano, pozostaje konieczność porozumienia się z Departamentem Bibliotecznym wzgl. Generalną Dyrekcją Bibliotek, aby do wszystkich sobie podległych bibliotek wydały zarządzenie zinwentary-

zowania i skatalogowania dotąd nieskatalogowanych zbiorów muzycznych. Dotyczy to również prywatnych i państwowych szkół muzycznych, posiadających biblioteki, zwłaszcza większe, choć i mniejsze nie powinny być pominięte. W każdym wypadku odnośne Ministerstwa winny określić termin tej pracy. (O innych bibliotekach mowa osobno.)

Praca nad generalnym inwentarzem, wzgl. katalogiem muzyki polskiej i obcej w zbiorach polskich, winna rozpocząć się z rokiem 1949, i to od bibliotek już uporządkowanych lub będących w końcowym stadium porządkowania. Mam na myśli biblioteki uniwersyteckie, miejskie, Towarzystw muzycznych, szkół muzycznych wszelkiego typu, zakładów muzykologii itp. Zaczynając od tych bibliotek uzyska się szybciej znaczną część materiału inwentaryzacyjnego, bibliograficznego, rejestracyjnego.

Trudniejsza bez wątpienia będzie sprawa z uzyskaniem materiałów inwentaryzacyjnych z innych, dla sprawy rejestracji bardzo ważnych bibliotek Mam tu na myśli biblioteki katedr, opactw, kolegiat, klasztorów, kościołów oraz biblioteki prywatne. Tu powinien modus procedendi być obrany z wielką, rzec można dyplomatyczną ostrożnością, aby właściciele bibliotek nabrali przekonania, że chodzi tylko o kwestie rejestracji dla celów naukowych a nie innych. Zdaniem moim ta kwestia winna stanowić przedmiot obrad osobnej Komisji przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, może nawet Komisji międzyministerialnej. Treścią obrad tej Komisji winno być m. in. wynalezienie sposobu nakłonienia odnośnych bibliotek, wyżej wymienionych, do skatalogowania i zabezpieczenia zabytków i ew. udzielenie subwencji Ministerstwa Kultury i Sztuki na ten cel z zastrzeżeniem dla Ministerstwa wskazania osób, mających dokonać skatalogowania zabytków.

Co do organizacji i podziału pracy rejestracyjnej, wyżej wypowiedziane uwagi zawierały już niejedno, co dotyczy tej kwestii. Praca winna być — rzecz prosta — podzielona, czyli należycie zorganizowana. Obok centrali rejestracyjnej w Ministerstwie Kultury i Sztuki (Departament Twórczości, wzgl. Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków, o ile tej ostatniej dotyczą i zabytki muzyczne), winny być utworzone lokalne centrale rejestracyjne dla większych połaci kraju z siedzibami w tych przede wszystkim miastach, których uniwersytety posiadają przedstawicieli muzykologii jako bezpośrednio zainteresowanych sprawą zabytków muzycznych i mogących mieć bezpośredni wgląd w pracę rejestracyjną wraz z obowiązkiem udzielania fachowych porad dla rejestrujących. Uniwersyteccy reprezentanci muzykologii winni wskazać Ministerstwu Kultury i Sztuki te osoby, które należy lub można zatrudnić rejestracją zabytków. Winni oni mieć poparcie urzędów wojewódzkich i odnośnych władz, np. kościelnych. (Kwestię wynagrodzeń za pracę rejestracyjną ustali Ministerstwo Kultury i Sztuki.)

Co do kwestii centralizacji pracy, to problem ten został już wyżej omówiony.

Co do ew. potrzeby stworzenia archiwum muzykologicznego, o ile to archiwum miałoby gromadzić zabytki muzyczne, to nie byłbym za stworzeniem takiego archiwum. Kwestia ta była już w dawniejszych latach poruszona przez śp. Edwarda Wrockiego w broszurze pt. „Polska Akademia Wiedzy Muzycznej" (1928). Zdając sprawę z tej pracy, żądającej m. in., aby w projektowanej Aka-

demii zgromadzić czy gromadzić w ogóle zabytki muzyczne polskie, wyraziłem w Kwartalniku Muzycznym 1929, z. 11, str. 194 następującą opinię: „Wyobraźmy sobie, że założono w Warszawie projektowaną Akademię. Zcentralizowano wszystko według projektu autora. Wybuchła wojna. Aeroplany państw nieprzyjacielskie zawitały i rzuciły bomby pożarowe. Jak widzimy — centralizacja wydałaby bardzo nie pożądane rezultaty!" Jak wiemy, nie potrzeba było aeroplanów, aby zbiory zabytków muzycznych w Warszawie uległy zagładzie. Niech więc zabytki muzyczne pozostaną w wielu miejscach, ponieważ to uchroni je od całkowitej w razie wojny zagłady. Niczego przewidzieć na razie nie można. Jest to metoda wyboru mniejszego niebezpieczeństwa. Jednakże mogą zachodzić wypadki, w których zabezpieczenie zabytków nie otrzymuje gwarancji, przeciwnie, z powodu takich czy innych sytuacji lub okoliczności dany zabytek nie mógłby pozostawać pod nieodpowiedzialną opieką. Wówczas należało by znaleźć odpowiednie podstawy prawne, które pozwoliłyby Ministerstwu Kultury i Sztuki rozstrzygnąć dalsze losy takiego zabytku. Ale do tego nie było by konieczne stworzenie centralnego archiwum muzykologicznego. Zabytek mógłby być wcielony do jednej z większych bibliotek. Natomiast jeśli miało by powstać jakieś centralne archiwum muzykologiczne, to mogłoby ono być instytucją gromadzącą literaturę muzykologiczną w najszerszym zakresie oraz odpowiednie wydawnictwa zwłaszcza muzyki dawniejszej polskiej i obcej, a także fotokopie zabytków muzycznych, zwłaszcza polskich, jakkolwiek znowu względy bezpieczeństwa i zabezpieczenie wymagałoby, aby fotokopie nie znajdowały się w jednym, lecz w kilku miejscach. Powinny je posiadać albo biblioteki uniwersyteckie, albo raczej zakłady muzykologii jako posługujące się nimi stale. Zakłady te bowiem wraz z bibliotekami uniwersyteckimi i innymi jeszcze, stale się uzupełniają. Dodam w końcu, że jeśliby jednak powstało centralne archiwum muzykologiczne, to mogłoby ono w przyszłości rozwinąć się w Państwowy Instytut Badań Muzyki.

Kwestia katalogu rękopisów i pierwodruków, zdaniem moim, ta kwestia byłaby bezpośrednio aktualną po dokonaniu całkowitej rejestracji zabytków, a to z tego powodu, że naprzód wiele rękopisów zaginęło podczas ostatniej wojny i istnieją w najlepszych wypadkach ich kopie, następnie wiele rękopisów średniowiecznych jest na razie niedostępnych, co paraliżuje, jak wiadomo, badania nad dziejami naszej muzyki średniowiecznej jedno- czy wielogłosowej, niejeden też rękopis wypłynie wśród prac rejestracyjnych. Centralny zaś katalog czy inwentarz, o którym była wyżej mowa, dopiero po pewnym czasie przedstawi nam ilościowy obraz zabytków, mogący być podstawą dla przyszłego katalogu. Pierwodruki muzyczne polskie są tak bardzo nieliczne, że może nie zasługują już obecnie na wydanie ich katalogu. Podają je zresztą dzieła bibliograficzne, np. Estreichera, co jest na razie zupełnie wystarczające. Byłyby natomiast bardzo pożądane bibliografie druków nowszych, jakkolwiek i tu trudności po ostatniej wojnie będą niemałe. Próby takiej bibliografii odnośnie starszych kompozytorów polskich starałem się dać w niektórych swych pracach dawniejszych, ostatnio w mym „Słowniku muzyków dawnej Polski", w jednych szczegółowo (np. odnośnie dzieł kompozytorów z przełomu XVII na XVIII wiek, a częściowo i z I połowy XVIII wieku), w innych zaś ogólnie (bez opisu rękopisów) we wspomnianym „Słowniku". Ale sprawa przedstawia

się daleko gorzej, gdy chodzi o kompozytorów polskich od połowy XVIII wieku począwszy. Tu byłaby praca bardzo wskazana i bardzo potrzebna. W niektórych wypadkach wypadnie się ograniczyć tylko do podania tytułu dzieł, ponieważ dzieła te przestały istnieć.

Tyle miałbym do wypowiedzenia się w sprawie rejestracji i zabezpieczenia zabytków muzyki polskiej. Jeśli nie wchodziłem szczegółowo w kwestię zabezpieczenia zabytków, to stało się to tylko z tego powodu, że w znacznej mierze zagadnienie to jest zagadnieniem administracji państwowej, w której zabierać głosu nie mogę. Uważam wreszcie za konieczne stworzenie przy Ministerstwie Kultury i Sztuki osobnej Komisji zabytków muzycznych, aby poruszone sprawy rozpatrzyła szczegółowo.

Doc. Uniw. Dr ALICJA SIMON (Łódź)

Rejestracja i zabezpieczenie zabytków muzyki polskiej
(Koreferat)

Zagadnienie rejestracji i zabezpieczenia zabytków muzyki polskiej staje przed nami na nowo w całej swej wyrazistości po strasznych przeżyciach ubiegłej wojny. Na skutek polityki rabunkowej w okresie okupacji i barbarzyńskiego spalenia Warszawy, nasz dawny stan posiadania uległ wielkiemu zubożeniu. Poza ogólnie znanymi spustoszeniami, mamy także do zanotowania wywiezienie skarbów muzycznej kultury narodowej w sposób typowo germański. Ta sama zaborczość i grabież niemiecka wycisnęła charakterystyczne piętno m in. na zbiorach znajdujących się na ziemiach odzyskanych. Przejęte przez władze polskie tamtejsze zbiory wykazują znaczne luki.

Powyższe fakty zmuszają do przeprowadzenia rychłej i jak najdokładniejszej rejestracji zabytków. Wyniki jej pozwolą nam stwierdzić obecne braki i straty poniesione w następstwie okrutnej wojny i grabieży niemieckiego okupanta. Niewątpliwie akcja taka odda znaczne usługi nie tylko nauce i praktyce muzycznej, ale powinna być również wyzyskana do celów rewindykacji i wyegzekwowania odszkodowań rzeczowych za utracone materiały muzyczne. Niezależnie od rewindykacyj zbiorów, wywiezionych z Polski podczas wojny, należało by uzyskać w zamian za zbiory utracone możliwie równowartościowe okazy ze zbiorów niemieckich. Gdyby się to nie udało, można by podjąć wymianę poloniców, znajdujących się na terenie niemieckim na znajdujące się w Polsce mniej ważne zabytki muzyki niemieckiej. Celowe było by niewątpliwie przy rejestracji, kilkakrotnie już przeze mnie zalecane, zbadanie zagranicznych katalogów antykwarskich od r. 1939, żeby się przekonać, czy nie były oferowane do sprzedaży zbiory zagrabione w Polsce, i aby dowiedzieć się następnie, co się z nimi stało. Należało by również przestudiować sprawozdania wydawane drukiem w okresie od 1939 r. przez zagraniczne instytucje biblioteczne, muzea itp. Dotychczas nasze próby poinformowania się prywatnie o losie niektórych cennych zabytków zawiodły. Nie mogliśmy stwierdzić, czy np. rękopisy Jarzębskiego powróciły do Wrocławia, gdzie przed wojną się znajdowały, w innym wypadku na zapytanie podobnej treści, skierowane do jednej z naszych bibliotek, otrzymaliśmy niezadowalniającą odpowiedź, że na razie kwestia ta jest jeszcze nie zbadana, ale na ogół, piszą nam: „straty muzyczne są nikłe i wy-

noszą zaledwie kilkanaście pozycji". Wymiana myśli naszych w sprawie rejestracji i zabezpieczenia polskich zbytków muzycznych jest szczęśliwą okazją do zestawienia indywidualnych pomysłów, które złożone w całości mogą przyczynić się do rychłego urzeczywistnienia pożytecznej akcji. Będzie to pożądanym zakończeniem niepokojąco długiego okresu nieświadomości co do dokładnego stanu naszego posiadania.

R e j e s t r a c j ę i z a b e z p i e c z e n i e zabytków traktujemy zwykle wspólnie, aczkolwiek są one dwoma różnymi czynnościami. Obie wymagają jednak starannie obmyślonego p l a n u p r a c y, fachowo i sprawnie działającej organizacji, dostosowania całości zamierzeń do nowoczesnych wymagań i koniecznego zabezpieczenia podstawy materialnej całego przedsięwzięcia. System improwizacyjny, stosowany przed wojną przy realizacji niejednej pracy tego rodzaju, jest w chwili obecnej nie do pomyślenia. W przeszłości bowiem zdarzało się, że rozpoczętą i znacznie naprzód posuniętą pracę przerywano nagle lub też likwidowano niekiedy całkowicie z powodu braku środków, w rezultacie czego marnowano włożony w nią wkład energii i poniesione już koszty.

Przystępuję teraz do streszczenia planu, który wydaje mi się najodpowiedniejszy i najskuteczniejszy do zrealizowania w dzisiejszych warunkach. Chodzi tu na razie o rejestrację, którą należy prowadzić z uwzględnieniem naszych specyficznych warunków. Było by pożądane, aby poza działającym stale personelem uruchomić wędrowne ekipy lub zatrudnić pojedyncze osoby, w zależności od rozmiarów zadania, aby starały się dotrzeć do najbardziej odległych zbiorów zabytkowych.

Program obejmuje wykonanie szeregu spisów:

I Spis zrabowanych nam przez Niemców zabytków:

a) według n a z w i s k k o m p o z y t o r ó w, z datą ur. i śm., z dokładnymi tytułami dzieł, nazw księgozbiorów i miejscowości;

b) według n a z w m i e j s c o w o ś c i itd.

(Do tego działu zalicza się m. in. kodeks Mikołaja z Radomia, Bibl. Ord. Krasińskich, nr 52, który według udzielonych mi informacji nie uległ zniszczeniu, lecz został zrabowany przez Mühlmanna, dyr. Bibl. Wiedeńskiej, po wkroczeniu Niemców do Warszawy.)

2. Spis zbiorów częściowo lub całkowicie zniszczonych w czasie wojny, o których wiadomo, że zawierały zabytki muzyczne lub zabytki związane z ruchem muzycznym (np. Bibl. Opery, Warszawa — zbiór partytur operowych; Bibl. Nar., Warszawa — zbiory dawnej muzyki polskiej po A. Polińskim; Bibl. Nar., Warszawa — zbiór tekstów dramatycznych, libret operowych i afiszów dawnego Teatru Nar. i Opery Warsz.).

3. Spis muzycznego sprzętu zabytkowego:

a) istniejącego dotychczas,

b) zniszczonego podczas wojny.

4. Spis, systemem krzyżowym, jak pod I zabytków muzyki polskiej, znajdujących się przed wojną w zbiorach niemieckich (np. dzieła B. Pękiela w Państwowej Bibl. w Berlinie).

5. Generalny inwentarz zabytków muzyki polskiej i obcej, obejmujący wszystkie epoki według materiałów znajdujących się obecnie w Polsce. Należy tam wymienić wszystko, co odnosi się do muzyki aż do r. 1939, a więc: ręko-

pisy, druki, nuty, książki, notatki, ryciny, fotografie, rzeźby, programy, afisze, instrumenty i inny sprzęt muzyczny, faksymilia, wydawnictwa dawnej muzyki, płyty gramofonowe, filmy o treści dokumentarnej itp.

Zestawiane tym systemem i sporządzane w kilku odpisach wykazy będą miały widoki zachowania się przez długi czas, jeżeli je rozmieścimy po kilku polskich instytucjach w kraju i za granicą, zamiast trzymać je w jednym miejscu, gdzie każda żywiołowa klęska może je zniszczyć doszczętnie. W podobny sposób, sądzę, należy pomyśleć o zabezpieczeniu na przyszłość istniejących zabytków i cennych materiałów z najnowszej muzyki. Tutaj niezbędne jest sporządzenie z autentyków i z unikatów rękopiśmiennych, a także sztychowanych lub drukowanych, po kilka faksymilowanych reprodukcji, oddających cały tekst. I ten materiał należy również rozesłać po polskich instytucjach, rozmieszczonych w różnych dzielnicach w kraju i za granicą, aby w razie jakiejś katastrofy w miejscu przechowania autentyku nie pociągało to za sobą całkowitej utraty dzieła. Pamiętamy wszyscy tragedię zbiorów Rapperswilskich, przewiezionych do Warszawy. Nawiasem dodam, że faksymilia muzyczne zabytków polskich mogłyby przyczynić się dziś do wzmożenia zainteresowania dawną muzyką, sporządzanie zaś na miejscu większej ilości odbitek nie będzie połączone z wysokimi kosztami. Fotograf-specjalista w ekipie pracowników, zaangażowanych do wykonania naszego zadania, jest nieodzowną siłą pomocniczą. Przedstawiam tych kilka sugestii w pełnej świadomości, że nawet ostatecznie opracowany plan zawierać może niezupełnie sprecyzowane szczegóły, które wypłyną dopiero w toku pracy, w związku z niespodzianymi okolicznościami i materiałem, podlegającym rejestracji czy zabezpieczeniu. Rzecz jasna, obowiązywać będą tu specjalne, szczegółowo opracowane instrukcje Minist. Kultury i Sztuki. Mamy do dyspozycji w kraju tylko nieliczne grono pracowników technicznie doświadczonych w dziedzinie inwentaryzacji dzieł muzycznych i bibliotekarstwa muzycznego. Powołany do życia ten rzadki u nas rodzaj pracy wywołałby może zainteresowanie wśród młodych muzykologów i chęć wyspecjalizowania się w tym kierunku. Prace badawcze w warunkach ułatwionego dostępu do materiałów zabytkowych mogłyby niejednego zachęcić do wzięcia czynnego udziału w pracy rejestracyjnej i konserwatorskiej.

Mgr MARIAN SOBIESKI (Poznań)

Organizacja akcji zbierania pieśni ludowych i badań nad polskim folklorem muzycznym

Jeśli mamy mówić o zaplanowaniu pracy zbierawczej i badawczej nad polskim folklorem muzycznym — musimy być zorientowani w tym, co na tym polu zrobiono dotychczas, zorientowani w materiale i stanie materiałów, na których możemy się oprzeć, oraz w dotychczasowych doświadczeniach na polu organizacji akcji zbierawczej. Historia zbierania folkloru muzycznego metodą fonograficzną, czyli za pomocą specjalnych aparatów, jest w Polsce wyjątkowo krótka.

Pierwszą datą jest rok 1914, kiedy z inicjatywy Bronisława Piłsudskiego dyrektor Juliusz Zborowski zaczął nagrywać folklor Podhala na fonografie wałkowym. Daremne kołatanie do wrót Polskiej Akademii Umiejętności

o wsparcie tych wysiłków, kupowanie fonografu i wałków za własne pieniądze, niemożność przeprowadzenia galwanizacji wałków już nagranych, wreszcie wojna światowa nie pozwoliły się tej iskierce rozpalić. Fonogramy uległy zniszczeniu. Drugi krok pracy zbierawczej — to dopiero rok 1930, kiedy w oparciu o uzyskany fundusz z Ministerstwa WR i OP zorganizowano przy Zakładzie Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego Regionalne Archiwum Fonograficzne. Praca tego Archiwum dała pozytywne wyniki w postaci około 4000 nagrań z terenu Wielkopolski, Pomorza, Śląska Górnego, Mazowsza, Pienin, a nawet kilkanaście nagrań melodii szwedzkich. Na drodze wymiany uzyskano dla Archiwum bogatą kolekcję nagrań muzyki ludów prymitywnych i kultur orientalnych. Drugą zasadniczą pozycją wyników pracy RAF w Poznaniu było zainicjowanie publikacji prac naukowych z zakresu etnologii muzycznej.

W roku 1934 Regionalne Archiwum Fonograficzne w Poznaniu przeszło z nagrań wałkowych na nagrania elektro-akustyczne na płytach żelatynowych. Te, tak dobrze zopowiadające się prace, zostały na skutek wybuchu wojny 1939 roku kompletnie zniszczone. Trzeci krok w dziejach zbierania polskiego folkloru muzycznego — to rok 1934, kiedy zostało zorganizowane Centralne Archiwum Fonograficzne przy Bibliotece Narodowej w Warszawie. O ile placówka poznańska przeprowadzała nagrania pracownikami swoimi (a więc do tej pracy przygotowanymi) i tym sposobem gromadziła materiał muzyczny tylko o należytej wartości, o tyle placówka warszawska posługiwała się amatorami i ludźmi z terenu, chętnymi do zbierania. Rozdane zostały między takich ludzi fonografy wałkowe i wałki, a ci nagrywali w swoim regionie to, co im się wydawało słuszne do nagrania. Tak zbierany materiał doszedł do bardzo wysokiej liczby nagrań (ok. 20.000 melodii), ale tkwił w nim też balast nie nadający się do wykorzystania. Powstanie warszawskie obróciło w pył wszystkie te zbiory.

A po wojnie? Po wojnie w roku 1945 zorganizowane zostało w Poznaniu Zachodnie Archiwum Fonograficzne, subwencjonowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Nie była to instytucja na wielką skalę. Nie otrzymała ona odpowiedniego funduszu inwestycyjnego, który by umożliwił jednorazowy zakup potrzebnych aparatów, wobec czego aparaty trzeba było kupować częściami i okazyjnie ze szczupłego funduszu miesięcznych subwencji. Nie dziw więc, że większość energii szła na pokonywanie tysięcznych trudności technicznych, montowania aparatury a nie na nagrywanie kompletną, dobrze pracującą aparaturą. Dlatego też uzyskane na takiej „składanej" aparaturze nagrania nie przedstawiają materiału na odpowiednim poziomie technicznym (nadającym się np. do wymiany z zagranicą) mimo, że posiadają ogromną wartość etnograficzną. Brak środków lokomocji sprawił, że nagrania nie szły drogą metodycznej, z planem pomyślanej pracy, ale drogą okazyjną, dorywczą. Zachodnie Archiwum Fonograficzne pracowało pod względem technicznym metodą elektro-akustyczną, nagrywając na płytach decelitowych. W sierpniu 1947 roku, Zachodnie Archiwum Fonograficzne przestało istnieć. Jego dorobek, w postaci 471 nagrań oraz małej wartości sprzętu technicznego, ofiarowany został nowej instytucji, mianowicie Sekcji Muzycznej Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej. Jakie są warunki pracy Sekcji Muzycznej?

Krótko powiedziawszy — niewystarczające! Niewystarczające, bo do dnia dzisiejszego sprzęt techniczny, otrzymany po ZAF-ie, nie uległ wcale polepsze-

13

niu. Wciąż jeszcze czekamy na fundusz inwestycyjny, który by pozwolił na zakup odpowiedniego sprzętu i na środek lokomocji. Brak tego uniemożliwia Sekcji Muzycznej objęcie pracą zbierawczą całego terenu Polski. Mimo tych braków Sekcja Muzyczna w ciągu swej rocznej działalności zdołała podwoić liczbę nagrań, osiągniętych przez Zachodnie Archiwum w ciągu lat trzech, dochodząc do liczby 981 nagrań, może się wykazać szeregiem publikacji z zakresu etnologii muzycznej, a ostatnio nowymi zdobyczami na polu ludowych instrumentów muzycznych, zdobyczami pochodzącymi z autopsji w terenie.

Wszystko to jednak nie jest tym, co w zakresie zbierania folkloru muzycznego powinno się w Polsce robić. Gdy się spojrzy na nasze dotychczasowe wysiłki, to — począwszy od dyr. Zborowskiego a skończywszy na Sekcji Muzycznej — wszystko to są małe warsztaciki i izolowane usiłowania, które, nie oparte o odpowiednią podstawę materialną, nie są w możności stanąć na odpowiednim dla sprawy poziomie, nie mogą objąć swą działalnością całego terenu Polski i dlatego nie doszliśmy jeszcze dzisiaj do przedstawienia całości obrazu folkloru muzycznego Polski, ani do przeprowadzenia koniecznych prac porównawczych, nie mówiąc już o postawieniu naszego folkloru na przypadającym mu miejscu w hierarchii międzynarodowej.

M e t o d a zbierania zależy w dużej mierze od celu, jaki sobie przy zbieraniu stawiamy. Pierwsze zbieranie folkloru muzycznego przeprowadzano metodą zapisu ze słuchu. Kompozytorzy notowali słyszane melodie, aby wykorzystać je jako materiał tematyczny dla siebie. Wraz z romantyzmem i ze zbliżeniem do ludu wyłaniała się — obok utylitarnego zbierania dla korzyści kompozytorskich — również sprawa ratowania, powiedzmy konserwowania, naszego folkloru, który już wtedy zaczął topnieć. Metoda zapisywania ze słuchu tak się u nas zakorzeniła, że przeżyła wszystkie wynalazki w tym względzie i do dziś jeszcze stale jest stosowana. Zbieracze ci nie zdają sobie sprawy, że — aby zapisać dobrze ze słuchu — zmuszają instrumentalistę czy śpiewaka do kilkakrotnego powtarzania, co odejmuje mu swobodę muzykowania i odtrąca szczegóły, pochodzące z inwencji własnej, ciągle innej śpiewaka. Po drugie — aby melodię dobrze zapisać, trzeba zżyć się z terenem, na którym się zbiera, bo w przeciwnym razie nie zauważy się wielu szczegółów, pisząc pod wpływem własnych sugestii, lub upraszcza się dowolnie to, co jest zbyt trudne do zanotowania, ignorując przez to najistotniejsze cechy muzyczne danego regionu. Dodać przy tym należy, że nie wszyscy przecież są Bela Bartókiem, i że wiarogodność zapisu ze słuchu budzi zawsze poważne wątpliwości. Zbieracze ci podobni są do podróżujących pieszo w dobie auta, samolotu, pociągu. Inne kraje już od 1900 roku prowadzą archiwa, zbierając folklor muzyczny metodami najnowszymi, więc najpierw za pomocą fonografu edisonowskiego, teraz — drogą nagrań elektro-akustycznych na płyty lub na magnetofonową taśmę. Zrozumiano tam, że zapis słuchowy melodii, wydanie śpiewnika — to jeszcze nie wszystko, że tak jak się zbiera stare urny, sprzęt ludowy, gwarę, podania, tak trzeba dla pokoleń przyszłych i nauki zbierać i utrwalać muzykę ludową w jej oryginalnym brzmieniu. To musimy mieć na uwadze, by nam przyszłe pokolenia nie wypominały, żeśmy nie stanęli na wysokości zadania wtedy, kiedy jeszcze był czas (choć już ostatni), i nie zorganizowali takich placówek, które w innych krajach od lat pracują.

Należy więc raz wreszcie skończyć ze starą metodą, bo dzięki niej dochodzimy do sytuacji, że każdy, któremu udało się przy pomocy skrzypiec czy fortepianu zapisać szereg melodii, jest gotów do wydania śpiewnika. Tam, gdzie chodzi o zachowanie folkloru i ratowanie go od zagłady, jedyną racjonalną metodą pozostanie nagrywanie — i to nagrywanie zorganizowane.

Jak należy zorganizować tę akcję? Pracę tę wyobrażamy sobie w ten sposób.

Przy Ministerstwie Kultury i Sztuki (albo przy Uniwersytecie) powstaje centralna instytucja, poświęcona pracy zbierawczej i badawczej polskiego folkloru muzycznego — Centralne Archiwum Fonograficzne (CAF). Zostaje ono wyposażone w dwie kompletne aparatury do nagrywania, sprowadzone z najlepszej firmy. Jedna z nich pozostaje na stałe w studio CAF i służyć będzie do nagrywań na miejscu, druga natomiast zostaje wmontowana do samochodu półciężarowego i będzie służyła do przeprowadzania nagrań w terenie. Prócz tych dwu zasadniczych aparatur Centralne Archiwum winno posiadać 20 lekkich, niekosztownych aparacików podróżnych do akustycznego nagrywania na płyty, przeznaczonych dla przyszłych współpracowników Archiwum, rozproszonych w terenie. Nie można bowiem pracy zbierawczej ograniczać tylko do pracy instytucji centralnej i jej ekipy samochodowej. CAF winno opierać się na sieci Regionalnych Archiwów Fonograficznych rozmieszczonych na terenie całej Polski. Żeby zaś nie tworzyć olbrzymiej instytucji, która byłaby bardzo kosztowna, proponuję wykorzystanie jako placówek pomocniczych Regionalnych Muzeów Etnograficznych oraz sieci Państwowych Średnich Szkół Muzycznych. W Państw. Średnich Szkołach Muz. przedmiotem obowiązkowym jest muzyczny folklor Polski. Każda szkoła musi więc mieć swego wykładowcę i tego właśnie można tu wykorzystać. Ludzie ci, płatni z funduszów swoich instytucji, spełnialiby rolę współpracowników CAF. Taka regionalna placówka przy muzeum, czy przy szkole muz. przechowywałaby u siebie kopie nagrań swego terenu, a przede wszystkim wyposażona w lekki aparat terenowy dokonywałaby nagrań w swoim regionie. Rzeczą zrozumiałą jest, że pracownicy ci przeszliby odpowiednie wykształcenie na kursie przy CAF. Materiał zbierany przez placówki regionalne byłby odsyłany do CAF'u, tam przegrywany, przy czym kopie wróciłyby do Regionalnego Archiwum, oryginały zaś pozostawałyby w CAF'ie i służyłyby za podstawę do przeprowadzenia w danym regionie nagrań metodycznych, najlepszej wartości technicznej, wozem transmisyjnym CAF'u. Prócz tego pozostawianie kopii nagrań nie w jednym scentralizowanym miejscu, lecz w różnych miejscach, podniesie bezpieczeństwo zbiorów.

Skład personalny CAF'u to: kierownik archiwum, jego naukowy współpracownik, jeden technik obsługujący aparaty, jedna pomocnicza siła biurowa, wykorzystywana przy pracach katalogowych oraz szofer pełniący zarazem funkcję woźnego.

CAF nagrywa na płytach decelitowych. Lecz wobec tego, że będzie kompletował płytoteki — jak to wyniknie z programu pracy, będzie musiał również posiadać możność produkowania płyt twardych, handlowych. Należy tu więc zaraz postawić sprawę produkcji takich płyt. Najprościej się to rozwiąże w ten sposób, że CAF będzie miał bezpośredni kontakt z jedną z państwo-

wych wytwórni płyt gramofonowych, która miałaby obowiązek poświęcić pewien kontyngent swej produkcji dla celów CAF'u.

Program pracy CAF'u należy rozłożyć na etapy. Wobec tego, że teren całej Polski z małymi wyjątkami jest pod względem folkloru muzycznego nieznany — istnieje przede wszystkim konieczność dokonania jednorazowego objazdu informacyjnego, dokonać go winna jedna i ta sama ekipa, jedną metodą zbierawczą, dla zorientowania się w stanie folkloru muzycznego w Polsce. W oparciu o ten pierwszy objazd informacyjny dokona się podziału Polski na sieć regionów, wyłowi się w terenie pewną liczbę współpracowników, uzyska się nareszcie jednolity pogląd na całość oraz wyspecyfikuje cechy poszczególnych regionów, co stało by się podstawą do ukończenia pierwszego systematycznego podręcznika o polskim folklorze muzycznym. Drugim etapem pracy CAF'u będzie zorganizowanie kursu dla przyszłych współpracowników terenowych, którzy będą posługiwać się lekkimi aparatami akustycznymi, wykształcenie kursistów i zaopatrzenie ich w instrukcje pisemne, różne dla każdego regionu muzycznego. Trzeci etap pracy — to opracowywanie i wyciąganie wniosków z materiałów dostarczonych przez współpracowników terenowych i na podstawie tego wyjazdy w celu dokonania metodycznych nagrań dużą aparaturą w poszczególnych regionach, aż do wyczerpania terenu.

Pozostaje jeszcze zaplanować tę pracę w czasie:

1) Rok 1949 — generalny objazd informacyjny.

2) Zimą 1949 do wiosny 1950 — wytyczenie przez CAF regionów polskiego folkloru muzycznego oraz ustalenie zespołu kursistów, przyszłych współpracowników terenowych.

3) Marzec—kwiecień 1950 — kurs dla współpracowników i rozmieszczenie w terenie kursistów zaopatrzonych w aparaty.

4) Maj—październik 1950 — prowadzenie pracy przez współpracowników terenowych, gromadzenie w CAF materiału przez nich uzyskanego oraz wyjazdy na metodyczne nagrywania w terenie przygotowanym.

5) Rok 1951 — pełna praca nagrywania metodycznego z możliwością wykorzystania ku wzajemnej korzyści wozów transmisyjnych Polskiego Radia (Polskie Radio proponuje bowiem swoją współpracę w akcji zbierania folkloru muzycznego, ponieważ zainteresowane jest w tym kierunku wobec własnych potrzeb programowych. Opieranie jednak metodycznej pracy zbierawczej tylko na sporadycznych możliwościach wykorzystywania wozów transmisyjnych Polskiego Radia jest niewystarczające).

Archiwum, gromadząc nagrania, dokonywane jedną metodą naukową dla całego terenu Polski, zbiera materiał pierwszorzędnej wagi, dokumentarny, zaopatrzony protokółami, w przypadku instrumentów ludowych — fotografiami. Nagrania oryginalne pozostają w Archiwum jako dokument, przedmiot muzealny. Z dobranego i odpowiednio zestawionego nagranego materiału sporządza się płytoteki. Będą one stanowiły nieskazony, z autopsji pochodzący, materiał naukowy, na którym polska etnologia muzyczna i muzykologia porównawcza będzie mogła nareszcie oprzeć swoją pracę.

Płytoteki, odpowiednio dobrane, pójdą do Muzeów Regionalnych, każde Muzeum otrzyma bowiem płytotekę swojego regionu, gdzie służyć będą jako „eskponaty akustyczne" gotowe do demonstracji dla specjalnie zainteresowa-

nych. Otworzy się tu drogę do uświadomienia społeczeństwa o wartości polskiego folkloru. Płytoteki zawędrują również za granicę do instytucji analogicznych. Ponieważ materiał folklorystyczny ma Polska pierwszorzędny, przeto znaczenie propagandowe będzie wielkie. Ponadto na drodze wymiany uzyskamy nagrania z terenów obcych, dzięki czemu nasza muzykologia porównawcza otrzyma podstawę do prac naukowych. Wreszcie płytoteki pójdą do szkół muzycznych i ogólnokształcących, jako nieskażony materiał dydaktyczny.

Płytoteki będą mogły być dostarczone jako wzory dla chórów świeckich, dla amatorskich zespołów i teatrów regionalnych. Będzie to niezawodna droga do usunięcia w tym zakresie miernoty i błędów. Żaden bowiem śpiewnik i żadna najlepsza notacja nie spełni tego, co pokaz słuchowy.

Jest jeszcze inny rodzaj korzyści, który wyniknie z działalności Archiwum, a który będzie bodaj czy nie najważniejszy dla kultury polskiej. Jest to możliwość reaktywowania muzyki ludowej wśród samego ludu. Inne kraje, np. Szwecja czy Dania, w momencie wymierania swego folkloru muzycznego, wydały specjalnie dla ludu śpiewniki z tymi właśnie pieśniami. Z tych śpiewników ponownie nauczono lud swój śpiewać. Ale tu właśnie ukazały się te fałszywe owoce metody zbierania ze słuchu. Tak wskrzeszony folklor okazał się bowiem odarty z pierwiastków najbardziej wartościowych w intonacji, manierach, bogactwie rytmicznym. O ile lepiej my byśmy zrobili, gdybyśmy puścili w bieg do ludu poprzez ochronki, świetlice, szkoły, radio jego własną, rodzimą muzykę, ale w formie autentycznej, niczym nieskażonej, takiej, w jakiej wyszła z ust ludu i utrwalona została na płycie. Dalibyśmy w ten sposób młodzieży wiejskiej niejako zastrzyk z ich własnej muzycznej krwi pradziadów. Właśnie nie notacją, nie pismem, nie śpiewnikiem — ale ustną tradycją, naśladowaniem przekazywana jest pieśń ludowa z pokolenia w pokolenie. Tej drogi i my byśmy się trzymali dzięki płycie.

Prof. Uniw. Dr ZDZISŁAW JACHIMECKI (Kraków)

Problem organizacji studiów muzykologicznych

W znakomitej rozprawie pod tytułem „Zakres, metoda i cel umiejętności muzycznej" stworzył Gwido Adler w roku 1885 równie szeroko pomyślany jak głęboko ujęty fundament pod uniwersyteckie studium muzykologii. System naukowy tego wybitnego i wielce zasłużonego badacza i organizatora przedstawia się bardzo jasno i plastycznie w dwóch zasadniczych działach: historycznym i systematycznym, osobno podzielonych na cztery poszczególne grupy. Dział historyczny obejmuje zadanie zobrazowania dziejów muzyki według: epok, ludów, państw, krajów, prowincyj, miast, szkół artystycznych i kompozytorów. Dyscypliny, służące do wypracowania historii muzyki w podanych ramach, które musi opanować muzykolog, to: paleografia muzyczna, historyczna klasyfikacja form muzycznych, historyczne następstwo norm, dających się stwierdzić w dziełach sztuki każdej epoki i w pismach teoretyków danego czasu, rodzaje sztuki wykonawczej, wreszcie historia instrumentów muzycznych. Drugi dział, systematyczny, stawia sobie za zadanie ustalenie w poszczególnych gałęziach muzyki najwyżej stojących praw na podstawie: zbadania i uzasadnienia ich w harmonice, rytmice i melice, dalej przez porównanie i wartościowanie praw

i ich korelację z apercypującym subiektem, a to w celu ustalenia kryteriów piękna muzycznego, co należy do zakresu estetyki muzyki.

Trzecią grupę w dziale tym stanowi pedagogia i dydaktyka muzyczna, czwartą w końcu tak zwana muzykologia porównawcza dla celów etnologicznych. Cały, wielki arsenał nauk pomocniczych uzupełnia system Adlera, więc w pierwszym dziale, historycznym: historia powszechna z chronologią, paleografią, dyplomatyką, bibliografią, dalej historia literatur i językoznawstwo, biografistyka, archiwistyka, statystyka związków muzycznych itd. W drugim dziale zaś obowiązki te spełniają: akustyka i matematyka, fizjologia, psychologia, logika muzycznego myślenia, pedagogika i estetyka.

Po przeszło czterdziestu latach od wypracowania tego systemu stwierdzał Wilhelm Fischer, w potężnym podręczniku Historii muzyki, dokonanym pod redakcją Adlera, autor rozdziału, poświęconego muzykologii, że „w tych wyczerpujących zarysach przedstawia muzykologia nawet dla nowoczesnego badania jeszcze pod wieloma względami czekający na wypełnienie program". I słusznie narzekał, że „nie ma jeszcze nowych dzieł, które by — abstrahując od nauk pomocniczych — opracowały oba działy" i że „n a d m i a r pojęć i problemów zmusza do daleko idącej specjalizacji". Bez mała należało by i dzisiaj powtórzyć to stwierdzenie stanu rzeczy przez Wilhelma Fischera, chociaż naukowa literatura muzykologiczna w dziesięcioleciu przed wybuchem drugiej wojny światowej wzbogaciła się o bardzo cenne pozycje.

W głównej mierze w oparciu o system Adlera opracowany został program studiów i egzaminów w zakresie muzykologii na stopień magistra w naszych uniwersytetach, ustanowiony rozporządzeniem ministra Wyznań religijnych i Oświecenia publicznego z dnia 26 października 1928 roku. Program ten obowiązuje do chwili obecnej, chociaż na parę lat przed wojną opracowywano daleko idące zmiany i ulepszenia odnośnie do toku studiów, głównie w kierunku ich podziału na okres przygotowawczy, dwuletni, więc sześcio-trymestrialny i okres specjalizacji, również dwuletni. Projekty te, odpowiadające zresztą w pełni ogólnym zasadom organizacji studiów uniwersyteckich w Polsce i ich dwustopniowości w uzyskiwaniu dyplomów naukowych, nie weszły w życie. Przy opracowaniu programu studiów i egzaminów magisterskich w zakresie muzykologii w r. 1928 nie zwracano zupełnie uwagi na stronę praktycznej realizacji całej sprawy. Postawiono kandydatom wymagania, ile egzaminów i w jakich terminach mają je składać, ale nie troszczono się o to, w jaki sposób będą oni mogli zdobyć potrzebne do złożenia ich wiadomości. Studenci muzykologii, nie władający biegle obcymi językami, byli w ogromnym kłopocie na widok spisu czekających ich egzaminów, do których nie mogli dostać polskich podręczników, ani też nie mogli zapisać w indeksach odpowiednich wykładów, bo ich niestety nie ogłaszano. W roku 1928 ukazał się jedynie podręcznik Seweryna Barbaga „Systematyka muzykologii", istniały również jako tako informujące podręczniki do historii muzyki powszechnej i polskiej, ale brakowało książek polskich z zakresu: akustyki muzycznej (Gabryela Tołwińskiego praca ukazała się w r. 1929), teorii i historii form muzycznych, paleografii muzycznej, teorii i historii harmonii i kontrapunktu, instrumentów i ich historii („Instrumentoznawstwo" Kazimierza Sikorskiego wydane zostało dopiero w r. 1932), etnologii muzycznej i metodyki badań z zakresu historii muzyki. Ustalony roz-

porządzeniem ministra program studiów nie liczył się zupełnie z praktycznymi środkami, stojącymi do dyspozycji katedr muzykologicznych w uniwersytetach polskich, z których ośrodek krakowski, najgorzej wyposażony, opierał się jedynie na osobie profesora i jednego docenta prywatnego (ogłaszającego tylko od czasu do czasu jedną godzinę na tydzień), a do roku 1932 nie posiadała katedra krakowska nawet etatu asystenta — bodaj młodszego. W jaki sposób można było ułożyć plan studiów, obliczonych na dwanaście trymestrów, przy jednej sile wykładowej i pięciu godzinach tygodniowo wykładów, biorąc za podstawę wspomniane rozporządzenie egzaminacyjne na stopień magistra i przy równoczesnym składzie studentów czterech roczników uniwersyteckich, tego niestety rozporządzenie to nie rozwiązywało.

Należy jednak stwierdzić, że przy wszystkich trudnościach w rozwiązywaniu tego problemu, jakie spadały zarówno na studentów jak na ich nauczycieli, system egzaminów magisterskich przynosił ze sobą znaczne korzyści, zmuszając kandydatów do encyklopedycznego bodaj zaznajomienia się z różnymi dziedzinami muzykologii i terminowego opanowania danych przedmiotów nauki. Kandydaci, którzy dobrze przyswoili sobie materiał, objęty rozporządzeniem egzaminacyjnym, zyskiwali szersze podstawy do dalszej pracy i mieli przed sobą rozleglejszy horyzont od tych pracowników, którzy niejednokrotnie specjalizując się w jakiejś dziedzinie, zacieśniali się w niej i nie zwracali uwagi nawet na sąsiadujące z terenem ich zainteresowań zagadnienia. Przede wszystkim zaś mogli ci — względnie w dość wczesnym wieku — dyplomowani magistrzy muzykologii stawać w pełni sił do służby dla społeczeństwa w zrozumieniu palącej potrzeby na punkcie powszechności kultury muzycznej. Struktura społeczna narodu naszego domagała się i w dalszym ciągu domaga się w pierwszym rzędzie licznych zastępów dobrze przygotowanych muzykologów, umiejących pogodzić rzetelną pracę naukowca z interesem szerokich mas ludności, garnącej się do kultury muzycznej. Rozbudowa tej kultury nie może być tworzona w stratosferze abstrakcyjnych spekulacyj, zalatujących średniowiecczyzną, lecz musi się opierać silnie na życiowej rzeczywistości społeczeństwa polskiego. Praca muzykologów naszych, w jakiejkolwiek formie się ona przejawia, zarówno w kształcie książki, rozprawy lub artykułu, czy żywego słowa prelekcji, powinna być podyktowana pełną świadomością szeroko pojętej użyteczności społecznej. Z umysłów muzykologów polskich musi być całkowicie odczynione antyhumanitarne hasło „odi profanum vulgus", a na wybujałej ambicji służenia — pozornie — czystej naukowości, będącej częstokroć rodzajem kosztownych bawidełek, bezpłodnych igraszek beztreściowymi formułkami, powinny być nałożone tłumiki, redukujące wygórowane wyobrażenia o wartości tego rodzaju produkcji do prostej proporcjonalnej ich zrozumienia i oddźwięku w szerokich kołach społeczeństwa.

Musimy sobie powiedzieć jasno i dobitnie, jaki typ muzykologa powinien w obecnej dobie wychodzić z murów uniwersyteckich instytutów na teren życia kulturalnego, jakiego rodzaju owoce jego wiedzy może społeczeństwo z pożytkiem dla siebie wchłaniać. Znakomity muzykolog angielski Edward Dent, dał już w r. 1930 wyraz bardzo trzeźwemu poglądowi na pożyteczne dla społeczeństwa prace muzykologów — w odróżnieniu od prac nie przynoszących korzyści społecznych — w artykule „Ogólny aspekt historii muzyki" (Festschrift

für Guido Adler, Wiedeń 1930) Ze swojego stanowiska profesora muzykologii uniwersytetu w Cambridge powiedział Dent: „wszyscy my jesteśmy zobowiązani być specjalistami, jeśli mamy być serio traktowani przez naszych kolegów. Ale tak dużo myśleliśmy o naszych kolegach, że zapomnieliśmy o naszych czytelnikach. Specjaliści są tak uczeni, że ich książki nie mogą być czytane przez byle kogo, za wyjątkiem tych, którzy sami są specjalistami w tym samym zakresie. Zbyt często, szczególnie borykając się z dziełami naszych uczonych kolegów niemieckich, przekonujemy się, że zaledwie dotarliśmy do stopnia katechumenów. Celebruje się misterium, do którego nie możemy być dopuszczeni zanim nie przejdziemy przez rytuał wtajemniczenia. Chętnie chcemy zaczynać jako początkujący, ale nasi uczeni przyjaciele nie zwracają uwagi na początkujących. Profesorowie piszą jedynie tylko dla profesorów, dlatego też tak dużo miejsca marnuje się na polemiki. Laik jest słowem pogardy, a półuczoność wyrazem przerażenia. Ale gdzie indziej, mianowicie poza Niemcami jest inaczej. Specjaliści nie mogą liczyć na same koła specjalistów, jest to bezcelowe. Istnieją zastępy czytelników, którzy okazują inteligentne zainteresowanie dla muzyki w ogóle, które są przygotowane do czytania poważnych dzieł i szczerze pragną nauczyć się czegoś o muzyce minionych epok, czegoś, co czyni im tę muzykę zrozumiałą w chwili wykonania. Piszący historię muzyki nie może nigdy stracić z oczu tej zasady, nawet zajmując się przedmiotami odległymi i trudnymi. Musi on wziąć w rachubę normalne przygotowanie muzyczne rozsądnie wykształconych czytelników. Musimy umieć wytłumaczyć muzykę Perotina i Dunstable'a w taki sposób, żeby to było zrozumiałe przez czytelników, których codzienną strawą muzyczną jest Bach i Beethoven, Wagner i Strawiński. Niech wszakże żaden z moich czytelników nie myśli, że sugeruję pisanie książek jedynie w popularnym typie, w których unika się starannie wymieniania terminów technicznych".

Można by i nawet należało by przytoczyć tu długą listę książek, rozpraw czy artykułów niemieckich autorów, które powinny stanowić klasyczne wzory jak nie można, jak wprost nie wolno pisać o utworach muzycznych, których teksty mówią same za siebie, naturalnie o ile zapisane w znakach mensuralnych czy w notacji tabulaturowej teksty te zostały już umiejętnie transkrybowane na pisownię nowoczesną. Jakże często spotykamy się z komentarzami najprostszych w świecie utworów, których zadaniem jest rabulistyczne zagmatwanie i zaciemnienie jasnego w sobie samym sensu dźwiękowego danej kompozycji. Unikanie łatwo dającego się zrozumieć wykładu w obawie przed zarzutem symplifikowania zadania hermeneutycznego nie decyduje jeszcze o charakterze i wartości naukowej jakiejś pracy. Przerost analizy, zwłaszcza w omawianiu nieskomplikowanych pod żadnym względem utworów, analizy, podejmowanej w celu uzupełnienia treściowej pustki w pracach muzykologicznych staje się nieznośnym balastem wszelkiego rodzaju wydawnictw. Muzykolog nowoczesnego pokroju musi mieć w pracy swojej dla społeczeństwa wyraźnie wytknięty kierunek, nie może z niego zbaczać na meandry pozornej i bardzo wątpliwej naukowości. Nie sięgając po przykłady w dalekie od nas strony, pozwalam sobie zaznaczyć, że za wysoce celowe ze względu na powszechną użyteczność zawsze uważałem i dalej uważam znakomite prace czołowego muzykologa czeskiego Z d e n k a N e j e d l y'ego i to zarówno dotyczące przed-

hussyckiego czy hussyckiego śpiewu, jak jego pracę o Operach Smetany i monografię o Smetanie, o operach czeskich po Smetanie — aż do zwięzłej monografii o Wagnerze i o Viteslavie Novaku. A jako drugi przykład wzorowej i na istotnie naukowych podstawach opartej pracy muzykologicznej o szerokim znaczeniu społecznym pozwolę sobie wymienić wydaną w roku 1940 „Historię muzyki rosyjskiej", napisaną przez Ływanowa, Piekiełysa i Popowa (pod redakcją Piekiełysa). Zawsze głosiłem ideę, że najbardziej nawet naukowo pojęta muzykologia nie może być przeznaczona dla garstki. lecz dla wielotysięcznych rzesz, garnących się do kultury ludzi. W artykule moim, ogłoszonym w „Kurierze Poznańskim" w marcu 1938 roku „Dla garstki czy dla wielu?" pisałem, że „muzykologia polska winna opierać się na szerokich podstawach, służyć nie ciasnym kołom ezoterycznym, że nie wolno jej uciekać od świata i kryć się po dusznych zakamarkach niepłodnych spekulacyj, co nierzadko przeradza się w pewną odmianę kulturalnego pasożytnictwa. W tym samym mniej więcej czasie wychodziły nawet z niemieckiej strony głosy przestrogi pod adresem muzykologów. Głosy te stwierdzały. że „umiejętność muzyczna nie istnieje dla samych muzykologów, że jej wyniki służą tak samo życiu, jak wszystko inne na świecie. Jest to truizm, którego nie było by potrzeba wypowiadać, gdyby forma zbyt licznych naukowych rozpraw nie wzbudzała wrażenia, że jest właśnie inaczej. Niestety pokaźna ilość muzykologów zapoznaje swój obowiązek dostarczania swoich prac chętnym do przyjęcia i do przyjmowania ich uprawnionym czytelnikom w takiej formie, ażeby zachodziła możliwość korzystania z nich". Taki głos rozsądnej przestrogi dał się słyszeć z bardzo miarodajnego wtedy miejsca w społeczeństwie, którego dumę narodową stanowiło — między innymi — świadome poczucie hiperprodukcji na punkcie wydawnictw o charakterze niezrozumiałej i nieproduktywnej naukowości.

Prawie nie potrzebowałbym wspominać o dostępności francuskich dzieł muzykologicznych dla niewtajemniczonych kół czytelników, bo w społeczeństwie tym panowała zawsze i dalej panuje zasada, że „to co nie jest jasne, nie jest francuskie", jak to zgrabnie sformułował Rivarol. Taki typ prac naukowych przedstawiają pisma Romain Rollanda, dalej znakomite rozprawy i dzieła André Pirro'a czy Maul Marie Masson'a, to samo łatwo stwierdzić w pracach autorów francuskich, ogłoszonych w wojennych i powojennych publikacjach Société Française de Musicologie. Ten sam kierunek reprezentuje również muzykologia włoska, z której za przykład wymienię bodaj potężne dzieło Fausta Torrefranco „Le origini italiane del romanticismo musicale".

Z żalem przychodzi mi stwierdzić, że ogłoszona przez redakcję Ruchu Muzycznego ankieta na temat muzykologii nie wywołała większego zainteresowania. Z liczniejszych wypowiedzi było by się może dało wysnuć pewne przesłanki pomocne przy tworzeniu ideologicznego rusztowania w odniesieniu do roli muzykologii w obecnej rzeczywistości.

Po tym dość rozwlekłym omówieniu zasad, z jakich wyrastają moje poglądy na zadania muzykologii w społeczeństwie, pozwolę sobie przystąpić do przedstawienia projektu organizacji magisterskich studiów muzykologicznych w naszych uniwersytetach. Zawsze głosiłem przekonanie, że „nie ma w świecie zjawisk ani przedmiotów absolutnie izolowanych, że wszystko tworzy całość organiczną i dlatego każde zjawisko staje się zrozumiałe, gdy je rozpatrujemy

na tle wszelakich warunków, w jakich ono występuje w czasie i przestrzeni, a oderwane od tych warunków staje się zagadkowe i niezrozumiałe".

Liczę się z góry także z odmiennymi poglądami, opierającymi się zarówno na innych czynnikach teoretycznych jak też na gruncie innego doświadczenia, zdobytego w innych warunkach praktycznych.

Na razie nie wiemy jak będzie się przedstawiała ogólna organizacja studiów humanistycznych w naszych uniwersytetach. Czy w te ramy da się włożyć program studiów muzykologicznych, jaki udało by się nam dzisiaj przy najdalej posuniętej dobrej woli naszkicować, tego nie możemy przewidzieć. Pomimo pewnej jednolitości programu studiów humanistycznych w naszych uniwersytetach, warunki w jakich wstępujący do nich student rozpoczynał swoje studia, bywały różne. Polonista posiadał najlepszą podbudowę pod studium uniwersyteckie, dzięki kilkuletniej nauce języka i literatury polskiej w gimnazjum i liceum. W niemniej korzystnych okolicznościach znajdował się student filologii klasycznej, przynajmniej w dawniejszych czasach. Również historia polska czy powszechna, filologia zachodnio-europejska czy historia sztuki i filozofia, przyjmowały kandydatów, którym granice ich przyszłych studiów były na ogół znane przynajmniej w zarysie. Więcej niewiadomych czekało studenta slawistyki. Całkowitym analfabetą w stosunku do wybranej przez siebie specjalności naukowej był student, który zapisał się na filologię indyjską i filologię orientalną. Ale uniwersytety polskie nie stawiały mu przeszkód w przyjęciu go w charakterze zwyczajnego słuchacza i pozwalały mu w wyższej uczelni zaczynać naukę od tego, od czego zaczynają dzieci w szkole podstawowej, więc od poznawania liter obcego mu alfabetu i sylabizowania najłatwiejszych wyrazów. W spisach wykładów np. Uniwersytetu Jagiellońskiego w okresie od wprowadzenia egzaminów magisterskich nie zamieszczano żadnych osobnych przepisów warunkujących przyjęcie studenta sanskrytu i filologii orientalnej. Każdy zgłaszający się ze świadectwem ukończonej szkoły średniej zyskiwał pełne prawa, wybierając te przedmioty

Muzykologia stanowiła dość jaskrawy wyjątek w grupie studiów humanistycznych. Przyjęcie studentów na to studium uzależniano od przedłożenia świadectwa z ukończenia konserwatorium lub od złożenia egzaminu z przedmiotów teoretycznych (harmonia i kontrapunkt). Wymagania te nie godziły się z zasadami dostępności studiów uniwersyteckich dla wszyskich innych przedmiotów. Usprawiedliwialiśmy tę praktykę dążnością do postawienia naszej specjalności od razu na stopniu możliwie wyższym od elementarnych początków. Czy i dzisiaj będziemy trzymali się podobnych metod czy też raczej należy od nich odstąpić, zależeć to będzie od ogólnego systemu, jaki będzie obowiązywał na wydziałach humanistycznych. W systemie egzaminów magisterskich wyróżniała się muzykologia również największą ilością przepisanych do składania egzaminów. Kiedy w zakresie egzaminów na stopień magistra z filologii klasycznej, polskiej, francuskiej czy angielskiej liczba egzaminów ograniczała się i dalej ogranicza do pięciu, sześciu a najwyżej siedmiu, muzykologowie muszą składać ich normalnie 11, przy czym oprócz tych urzędowo przepisanych egzaminów musieli w jednym z polskich instytutów muzykologicznych składać jeszcze po kilka osobnych kollokwiów. Jedynie w zakresie filologii słowiańskiej liczba egzaminów przepisanych rozporządzeniem ministerialnym zbliża się do liczby egzaminów muzykologicznych.

Mój projekt proponuje znaczne zmniejszenie liczby egzaminów magisterskich. Uważam za rzecz szkodliwą dzielenie materiału, jaki student muzykologii ma opanować w czasie studium uniwersyteckiego, na małe odrębne grupy. W systemie takim zatraca się łączność czynników składni muzycznej w jakiejkolwiek epoce historycznej. Poza tym student, zmuszony do częstego poddawania się egzaminom, narażony na niepewność wyniku egzaminu, nierzadko ponosi niemałą szkodę nie tylko na stanie swojego zdrowia nerwowo-psychicznego, lecz także na toku swoich studiów, przerywanych zbyt częstymi okresami egzaminacyjnymi.

Uważam za rzecz bardzo wskazaną skupienie egzaminów obejmujących: a) teorię i historię harmonii i kontrapunktu, b) teorię i historię form muzycznych, c) paleografię muzyczną, d) systematykę muzykologii — w jednym egzaminie pod nazwą: Krytyka erudycyjna dzieł muzycznych. Do zdawania tego egzaminu dopuszcza się studentów w końcu szóstego trymestru wysłuchanych wykładów i udziału w ćwiczeniach, w których na podstawie odpowiednich przykładów studenci zaznajomili się z zasadniczymi czynnikami tych umiejętności.

Studenci muszą otrzymać przygotowanie do opanowania tych przedmiotów w toku odpowiednio prowadzonych kursów pod kierunkiem sił nauczycielskich, przy czym punktem wyjścia muszą być zarówno zabytki muzyczne dawnych epok jak kompozycje czasów bliższych i dzisiejszych.

Drugą grupę egzaminów magisterskich, mianowicie: a) akustykę, b) instrumenty i ich historię oraz łączącą się z tym egzaminem: c) technikę wokalistyki instrumentacji — należy połączyć w jeden egzamin, a termin do jego zdawania naznaczyć na koniec dziewiątego trymestru studiów. Mniej ważną sprawą jest znalezienie nazwy dla tego egzaminu. Przygotowanie do tego egzaminu zdobędzie słuchacz w ćwiczeniach prowadzonych w trzech trymestrach trzeciego roku studiów. Silny nacisk należy położyć w tym okresie nauki na zaznajomienie się ze zdobyczami elektro-akustyki oraz z technologią budowy instrumentów.

Czwarty rok studiów powinien być poświęcony: 1) zorientowaniu w etnologii muzycznej, 2) w psychologii twórczości muzycznej i w estetyce, 3) w zależności historii muzyki od czynników ekonomicznych i społecznych, od środków techniki kolportowania dzieł muzycznych itp. Przedmioty te stają się materiałem egzaminacyjnym jednego egzaminu na końcu ósmego trymestru studiów. Złożenie wszystkich wymienionych egzaminów i przyjęcie pracy magisterskiej na dany przez przełożonego podkomisji magisterskiej w zakresie muzykologii temat, upoważni studenta do złożenia w ciągu dwunastego trymestru studiów egzaminu końcowego, obejmującego: historię muzyki powszechnej ze szczególnym uwzględnieniem historii muzyki polskiej i narodów słowiańskich oraz egzamin szczegółowy w zakresie pozostającym w bezpośrednim związku z tematem pracy magisterskiej kandydata.

Cały materiał egzaminów, naszkicowanych w powyższym projekcie, powinni sobie studenci przyswoić w czasie wspólnych godzin pracy pod kierunkiem profesora w formie wykładów ćwiczeń i lektury, stanowiących zasadniczą podstawę nauki. Dopełnieniem studiów muzykologicznych powinno być, jak dotychczas, przejście kursu głównych zasad nauk filozoficznych i złożenie egza-

minu w tym kierunku. Bezwarunkowo powinno się wymagać od studentów również wysłuchania kursu w zakresie nauk pomocniczych historii (paleografia łacińska, dyplomatyka, biografistyka, metodyka badań historycznych). Równie konieczną jest znajomość najmniej jednego języka zachodnio-europejskiego i jednego języka słowiańskiego w celu możności korzystania z literatury naukowej obcojęzycznej. Znaczną korzyść odniosą studenci z uczęszczania na wykłady historii literatury polskiej, również na wykłady którejś z obcych literatur nowoczesnych, wreszcie na wykłady z historii sztuki i historii powszechnej.

Przedstawiając powyższy projekt organizacji studiów muzykologicznych w uniwersytetach polskich, dobrze zdaję sobie sprawę z jego niedoskonałości. Liczę się też z krytyką różnych jego szczegółów. Wiemy wszakże wszyscy, że skonstruowanie jakiegoś idealnego, maksymalnego czy nawet minimalnego planu studiów muzykologicznych, jest rzeczą — pomimo kryjących się w tym zadaniu trudności — znacznie łatwiejszą od praktycznej realizacji takiego projektu. Pierwszą trudność, chociaż mniejszego rodzaju, stanowi odpowiednie wyposażenie naszych katedr uniwersyteckich w potrzebne pomoce naukowe, nieodzowne do postawienia tych studiów na właściwym poziomie. Jeżeli dla potrzeb naszych katedr i instytutów znajdzie się zrozumienie w naczelnych naszych urzędach centralnych, to, przypuszczam, że otrzymawszy do dyspozycji kwoty, obracające się koło pół miliona dla każdego zakładu muzykologicznego, uda się nam doprowadzić stan ich do możności spełniania swoich zadań pedagogicznych w naszkicowanym tu duchu nowoczesnym. Nie mamy naturalnie złudzeń, żeby za takie pieniądze można było dzisiaj rozbudować nasze instytuty muzykologiczne we wszechstronnie wyposażone zakłady, umożliwiające tworzenie prac na wysokim poziomie naukowym. Ale większą i trwałą trudność w realizowaniu takiego czy innego planu studiów muzykologicznych będzie przedstawiała sprawa żywych sił, które będą miały powierzone sobie zadanie pedagogiczno-naukowe. Przy stałym doplywie nowych studentów muzykologii, stanowiących równocześnie cztery różne grupy studiujących na czterech latach, podział wykładów i ćwiczeń staje się dla jednej siły nauczycielskiej prawie niewykonalny. Może dało by się to osiągnąć przez radykalne oderwanie tej jednostki od jej zadań naukowych i ostateczne wyzyskanie jej dla pracy pedagogicznej. Obowiązany do pięciu godzin wykładów i dwóch godzin ćwiczeń profesor zwyczajny czy nadzwyczajny jest uprawniony do dowolnego zamieniania godziny wykładowej na dwie godziny ćwiczeń. W ten sposób jedynie — tylko w pewnej części — może jeden wykładowca podołać zadaniu przygotowania słuchaczów różnych kursów, mianowicie, zostawiając na wykład naukowy dwie godziny tygodniowo, a osiem poświęcając na zbiorowe ćwiczenia przygotowawcze do egzaminów. Ale i tak nie ma tu już miejsca na prowadzenie osobnych seminariów, w których studenci przedstawiają swoje prace, wykonywane na własną rękę. W dwunastu trymestrach można w każdym razie podzielić olbrzymi materiał historii muzyki w taki sposób, że da się w nich zamknąć szereg studiów monograficznych, np. o różnych epokach stylistycznych lub też podać początki i rozwój jakichś form muzycznych, a nawet krótkie monograficzne szkice o poszczególnych kompozytorach.

W odniesieniu do tematów prac magisterskich należy ogólnie podkreślić że wyznaczając je profesor powinien liczyć się z warunkami, w jakich prace

ma być wykonana. Nie można więc dawać tematów, do których zebranie materiału przekracza możliwości studenta lub narazi go na bardzo długie i żmudne poszukiwania. W miarę możności, o ile to daje się pogodzić z zasadami równorzędnego przygotowania studentów w toku studiów magisterskich, należy uznawać indywidualną inicjatywę kandydata w wyborze tematu i przyjmować zgłoszony przez niego temat pracy. Można również zachęcać studentów do pracy nad zagadnieniem, stanowiącym część lub ogniwo szerzej zakrojonego cyklu rozpraw (np. monograficzne studia w odniesieniu do twórczości kompozytorów polskich XIX-go wieku), wypracowanych w jakimś ośrodku uniwersyteckim. Zależnie od stopnia przygotowania i uzdolnienia kandydata oraz stosownie do jego bardziej specjalnych zamiłowań naukowych można zgodzić się na ustalenie tematu pracy i przyjąć ją do oceny w celu odbycia końcowego egzaminu magisterskiego już w ciągu ósmego trymestru, co jest przewidziane rozporządzeniem ministerialnym z r. 1928-go, zezwalającym na uzyskanie dyplomu magisterskiego wyjątkowo w ciągu dziewiątego trymestru.

Należy jednak z całym naciskiem traktować wszystkie ujęte w program toku studiów magisterskich przedmioty równorzędnie i dążyć do stworzenia w kole studentów poczucia konieczności zdobycia maksimum wiadomości, jako podstawy pod mogącą się dopiero po zdobyciu dyplomu magisterskiego rozwinąć specjalizację. Dążenie do specjalizacji już w czasie studiów magisterskich okazuje się przedwczesne, może wynikać z błędnego ustosunkowania się do zagadnienia specjalizacji i prowadzić w następstwie do fałszywych rezultatów i rozczarowania.

Magistrzy muzykologii stworzą kadry oświatowców muzycznych, pionierów powszechnej kultury muzycznej społeczeństwa. Szczytne to zadanie przyniesie im zadowolenie osobiste równe korzyściom, jakie z pracy ich wynikną dla szerokich kół ludności.

Było by rzeczą zgoła karygodną, gdyby profesorowie muzykologii w uniwersytetach polskich mieli zamknięte oczy na dalsze, wyższe i głębsze zadania muzykologii polskiej, poza linią demarkacyjną stworzoną przez obecne czy też przyszłe postanowienia i cele praktyczne magisteriatu muzykologicznego. W ich wykładach i prowadzonych pod ich kierunkiem ćwiczeniach tlić musi zawsze najszczerszy kult nauki czystej, który będą zaszczepiali w swoich słuchaczach. Zachęcając przyszłych magistrów do dalszej pracy na polu rozwiązywania istotnych problemów naukowych, sami musimy zdawać sobie sprawę z istoty obiegowego terminu „naukowość" i nie możemy łudzić ani siebie ani innych trochę przesadnie wywyższoną godnością czystego naukowca wtedy kiedy w istocie chodzi zaledwie o ilościowe mnożenie opisów oczywistych i całkowicie wyjaśnionych faktów. W moim skromnym rozumieniu nie jest jeszcze czystym naukowcem np. antropolog, który skrupulatnie przeliczy włosy na głowach jednego tysiąca murzynów, tysiąca eskimosów, tysiąca czerwonoskórych Indian i rezultaty obliczeń przedstawi na szeregu tablic, uwzględniających płeć, wzrost, wagę, wiek, kolor oczu i uzębienie swoich pacjentów. Muzykologowie zbyt często tworzą pozory naukowości swoich metod z pomocą mechanicznych zestawień najpospolitszych połączeń akordów, najpowszechniej stosowanych formuł rytmicznych, kroków i skoków melodii itp. Filologowie czy historycy literatury dawno już przestali bawić się obliczaniem ilości samogłoski

a czy u przychodzących na 100 stronach tekstów powieściopisarzy pierwszej czy drugiej połowy XIX-go wieku. W zakresie muzykologii musi więc także nastąpić gruntowna krytyka pojęcia naukowości istotnej i pozornej. Zajęcie się tym zagadnieniem wykracza poza granice tego referatu.

A. teraz sprawa dwustopniowości tytułów uniwersyteckich, po magisteriacie — doktorat. Przepisy dotychczasowe są w odniesieniu do doktoratów bardzo lakoniczne. Dyplom doktorski na wydziałach humanistycznych mogą uzyskać magistrzy nie wcześniej jak po upływie jednego roku od uzyskania stopnia magistra. na podstawie rozprawy, której temat jest odmienny od pracy magisterskiej i po złożeniu egzaminów z przedmiotu głównego i pobocznego przed odpowiednio złożoną komisją egzaminacyjną pod przewodnictwem dziekana. Warunkiem. który kandydat musi wypełnić przed otrzymaniem dyplomu doktorskiego, jest dostarczenie stu egzemplarzy drukowanych rozprawy doktorskiej. Bez spełnienia tego warunku nie może mu być wręczony dyplom doktorski. W okresie międzywojennym minimalny tylko odsetek doktorandów mógł dostarczyć tych sto egzemplarzy drukowanych. Mimo niespełnienia tego warunku wszyscy ci międzywojenni doktorzy otrzymywali prawo używania tytułu doktorskiego, a to na podstawie zaświadczenia rektoratów o odbytym faktycznie akcie promocji doktorskiej. Dyplomy zaś czekają dalej na chwilę dostania się do rąk doktorów po wydrukowaniu ich dysertacyj. Postanowienie to nie liczyło się zupełnie z możliwościami materialnymi naszych młodych pracowników naukowych, ani nawet z funduszami naszych instytucyj naukowych. Samo zaś dążenie dyplomowanych magistrów do osiągnięcia stopnia doktorskiego odbywało się już poza murami uniwersytetów, ich pracowni, niejako w powietrzu, bez organicznego związku ze szkołą, z której wychodził magister. O ile dany profesor nie roztaczał z własnej inicjatywy opieki nad postępem pracy swojego dawniejszego ucznia i nie ułatwił mu przystępu do pracowni, doctorandus zmuszony był sam szukać — częstokroć nawet za granicą — środków potrzebnych do wykonania swojej rozprawy. Trudno mi wykazać statystycznie jaki procent magistrów muzykologii z trzech polskich uniwersytetów osiągnęło tytuły doktorskie. Być może, że liczba ich nie będzie stanowiła dziesiątej części ogólnej liczby magistrów. Wielu spośród tych, którzy rokowali nadzieje, że dopną do tego celu jeszcze przed wojną, dzisiaj już nie okazuje skłonności do wykonania prac i poddania się rygorozom, przekroczywszy okres wieku, w którym aspiracje tego rodzaju są rzeczą bardziej naturalną niż później.

Uważam za wskazane utrzymanie drugiego, wyższego stopnia naukowego. tzn. doktoratu w zakresie muzykologii, z równoczesnym stworzeniem odpowiednich warunków dla kandydatów, starających się o uzyskanie tego tytułu. Za warunki takie uważam ufundowanie stypendiów państwowych dla pewnej liczby bardzo sumiennie dobranych kandydatów przy każdej placówce muzykologicznej w uniwersytetach polskich. Stypendia takie, wyznaczone na okres dwóch względnie trzech lat, musiałyby stanowić podstawę wolnej od trosk codziennych egzystencji kandydatów, którzy mieliby możność wykonania zgłoszonych prac pod okiem odpowiedzialnych za ich przebieg profesorów w pracowniach uniwersyteckich, względnie mogłyby umożliwić kandydatom wyjazd na jakiś czas za granicę dla poznania innych placówek muzykologicznych i korzystania z wiel-

kich bibliotek. Wykonane przez kandydatów rozprawy doktorskie, po zakwalifikowaniu ich przez członków odpowiednio złożonych komisji egzaminacyjnych, powinny być wydawane na koszt Ministerstwa Oświaty w formie osobnych wydawnictw, względnie w ramach ustalonych periodyków muzycznych lub też w publikacjach Komisji Muzykologicznej Polskiej Akademii Umiejętności. Na punkcie rygorozów doktorskich można ewentualnie zatrzymać stosowane dotychczas przepisy lub też stworzyć nowe.

Tematami rozpraw doktorskich mogą być zagadnienia ze wszystkich gałęzi wiedzy muzycznej. Powinny one wynikać z istotnych postulatów nauki, poruszać problemy nie poruszane lub nie wyjaśnione definitywnie. O ile przyczynki mogą odpowiadać wymaganiom stawianym pracom magisterskim to w odniesieniu do dysertacyj doktorskich należy dążyć do osiągnięcia wyższego stopnia na punkcie oryginalności tez i ich przeprowadzenia przy możliwie wszechstronnym wyczerpaniu źródeł i literatury.

Trudno w chwili obecnej, kiedy nie znamy jeszcze zarysów przyszłej organizacji studiów humanistycznych, tworzyć teoretyczne ramy dla przebiegu pracy dyplomowanych magistrów, pragnących uzyskać dyplomy doktorskie. Czy będą oni mieli zmierzać do tego celu prywatnie i tylko zgłaszać się do starej swojej uczelni z gotową pracą doktorską i prośbą o jej ocenę i o dopuszczenie do rygorozów, czy też będą w dalszym ciągu związani i w jakim charakterze z uniwersytetami. Niewątpliwie nawet po możliwie wszechstronnym wypełnieniu dwunastu trymestrów wykładami, ćwiczeniami i egzaminami w zakresie wszystkich przedmiotów muzykologii, pozostaje jeszcze wiele zagadnień, jakie humanista powinien najgruntowniej zbadać. W tym więc drugim okresie swojego przygotowania do pracy naukowej nie może się kandydat obejść bez poznania także dalej poza jego muzykologiczną specjalność wychodzących problemów naukowych. Niektóre z tych problemów będą przedstawiały dla niego zupełne novum, inne pozwolą mu głębiej wniknąć w poruszone dawniej zagadnienia, Opierając się na cennej pracy Bogdana Suchodolskiego pt. „Przebudowa podstaw nauk humanistyczych'' miałbym tu do zaproponowania uwzględnienie takich tematów, jak: a) psychologia a historia, b) socjologia a historia, c) teoria kultury a historia, d) tworzenie pojęć w naukach humanistycznych, e) przyczynowość i dialektyka, f) analiza opisowa kultury, g) analiza genetyczna. Obok tego w tym dalszym ciągu studiów znalazłaby miejsce specjalizacja w obranym zakresie muzykologii. Odpowiednio do tego zarysu studiów na dwóch stopniach musiałby nastąpić podział sił nauczycielskich na przygotowawczo-pedagogiczne i naukowo-kierownicze.

Dr JÓZEF M. CHOMIŃSKI (Warszawa)

Problem organizacji studiów muzykologicznych

(Koreferat)

Głębokie przemiany społeczne i światopoglądowe, które wyciskają piętno na wszystkich dziedzinach naszego życia, zmuszają do szukania dla nich nowych form organizacyjnych, a stając się bodźcem do dalszego rozwoju, decydują o żywotności tych dziedzin. I muzykologia nie może stać poza obrębem tego

procesu, skoro chce pozostać nauką potrzebną i pożyteczną. W poszukiwaniu nowych form organizacyjnych rozważano ostatnio problem przeniesienia studiów muzykologicznych na teren wyższych szkół muzycznych. Należy więc zastanowić się, czy wyższe szkolnictwo muzyczne stanowi odpowiedni grunt dla należytego traktowania dyscyplin muzykologicznych, czy szkoły takie mogą zapewnić muzykologii nieskrępowany i wszechstronny rozwój. Wyższa szkoła muzyczna jest szkołą artystyczną, a zatem cele jej i zadania są inne niż muzykologii. Szkoła ta produkuje artystów (kompozytorów i wykonawców) oraz tak zwanych „teoretyków" dla zadań pedagogicznych lub też przyszłych prelegentów i ewentualnie publicystów muzycznych. Głównym zadaniem muzykologii jest natomiast produkowanie pracowników naukowych, przyszłych badaczy naukowych — inaczej straciłaby ona swój sens i rację swego istnienia. Inna rzecz — dość znaczny procent studentów muzykologii nie poświęca się pracy naukowej po ukończeniu studiów. Ale z tego bynajmniej nie może wynikać, abyśmy mieli zrezygnować z głównego celu naszej nauki — i to tym bardziej, że nawet ten wysoki procent muzykologów - nienaukowców może zajmować się pożyteczną i ważną pracą dla społeczeństwa. Chcąc jednak studiom muzykologicznym zapewnić należyty poziom, musimy nadać im takie formy organizacyjne, które by im umożliwiły wszechstronne i dogłębne ujmowanie poszczególnych zagadnień. Muzykologia, o ile chce być prawdziwą nauką, nie może być traktowana w sposób izolowany, ale zgodnie z prawem o wszechzwiązku i wzajemnej zależności zjawisk musi znaleźć się tam, gdzie będzie mogła korzystać z całego szeregu nauk pomocniczych, o których wspomniał prof. Jachimecki, to znaczy na uniwersytecie. Jest to konieczne zwłaszcza w chwili obecnej, kiedy pod wpływem nowego światopoglądu mamy wypracować nowe metody badań, kiedy mamy unowocześnić muzykologię, rozszerzając zakres poszczególnych dyscyplin i pogłębiając je równocześnie.

Jeśli chodzi o stronę metodyczną dotychczasowych badań naukowych, to niewątpliwie dużo racji ma prof. Jamichecki. Odnosi się to przede wszystkim do przejaskrawień w spekulatywnym traktowaniu zagadnień technicznych i formalnych, które opierając się na optycznym obrazie dzieła muzycznego rozmijają się niejednokrotnie z rzeczywistym działaniem użytych środków. Tak przynajmniej zrozumiałem intencje prof. Jachimeckiego. Jeśli natomiast chodzi o sprawę użyteczności społecznej pracy naukowej, to mam wrażenie, że prof. Jachimecki ujmuje to zagadnienie zbyt powierzchownie. Nie można bowiem w sposób mechaniczny przenosić postulatów stawianych dziś twórczości artystycznej na teren twórczości naukowej. Badania naukowe, wymagające zawsze wielkiego przygotowania fachowego, nie mogą ulec uproszczeniu bez szkody dla ich poziomu i rezultatów. Jest czymś charakterystycznym dla nauki, że w miarę swego rozwoju staje się ona coraz bardziej skomplikowana i wymaga coraz więcej pracy i umiejętności. Skoro muzykologia ma być nauką w pełnym znaczeniu tego słowa, to nie możemy do niej przykładać innej miary niż do reszty nauk. Tego bynajmniej nie wymaga od nas ani Państwo ani społeczeństwo. Wręcz przeciwnie, w chwili obecnej, kiedy dzięki nowemu ustrojowi społecznemu tworzą się lepsze warunki dla pracy naukowej niż to było dotychczas, naszym obowiązkiem jest dołożyć wszelkich starań, by nauka nasza osiągnęła poziom jak najwyższy, bowiem to zadecyduje o jej war-

tości społecznej, o jej użyteczności społecznej. Nie oznacza to jednak, aby nauka miała zamknąć się w swych laboratoriach i pracowniach, aby pracownicy naukowi nie mieli obowiązku informowania społeczeństwa o rezultatach swej pracy. Informowanie szerokich rzesz społeczeństwa o rezultatach pracy naukowej nie będzie zadaniem rozpraw ściśle naukowych, ale prac publicystycznych, obliczonych na czytelnika przeciętnego, gdzie nie trzeba będzie wnikać w sam żmudny, i dostępny tylko dla fachowców, proces dociekań naukowych. Dlatego nie uważam, aby np. prace Edwarda Denta czy Romain Rollanda mogły stanowić dla nas wzór prac naukowych. Prace te należą wprawdzie do kategorii wartościowej publicystyki muzycznej, ale z prawdziwą nauką mało mają wspólnego. Romain Rolland był świetnym pisarzem, badaczem naukowym był natomiast miernym, prawie żadnym. I chociaż nikt nie może kwestionować wartości społecznej publicystyki muzycznej i jej roli w uświadamianiu społeczeństwa sprawami nauki, to jednak w związku z referatem o problemie organizacji s t u d i ó w muzykologicznych, powinniśmy się przede wszystkim zająć stroną czysto naukową tych studiów i przedyskutować wylaniające się dziś sprawy zasadnicze.

Przede wszystkim należy stwierdzić, że przedstawiony przez prof. Jachimeckiego system Adlera, który powstał na podłożu metodologii nauk ubiegłego stulecia, wymaga już pewnej korektury i pogłębienia. Wysunięcie na plan pierwszy działu historycznego miało ten skutek, że dotychczas rozbudowano znacznie dyscypliny historyczne, podczas gdy inne działy muzykologii, zwłaszcza teoria muzyki i metodyka badań, zostały zaniedbane. Stworzenie działu teoretyczno-metodologicznego jest dziś szczególnie potrzebne. Coraz większy wpływ nowoczesnego światopoglądu na wszystkie dziedziny naszego życia wymaga również u n o w o c z e ś n i e n i a m e t o d b a d a w c z y c h i włączenia ich do programu studiów. Jak się łatwo można domyśleć, chodzi tu o wykorzystanie zdobyczy m a t e r i a l i s t y c z n e j m e t o d y d i a l e k t y c z n e j, która w oparciu o podstawowe prawa świata realnego zezwoli na bardziej wnikliwe podejście do zjawisk muzycznych niż metody dawniejsze, biorące swój początek z filozofii idealistycznej. Nie zapominajmy, że przyczyny zwalczania dialektyki materialistycznej nie leżą w jej charakterze naukowym, lecz wynikają z jej wydźwięku społecznego, który godzi w porządek świata kapitalistycznego. Nie jest przecież żadną tajemnicą, że dotychczasowe próby stworzenia ścisłej teorii muzyki nie dały pożądanego rezultatu. Jak wykazują np. prace Harburgera, Erpfa i Westphala, logika formalna okazała się za ciasna, aby przy pomocy właściwych jej kategoryj myślenia można było dojść do przekonywujących uogólnień, do wykrycia podstawowych praw rządzących tworzywem muzycznym. Tu potrzebna jest większa elastyczność w możliwościach myślenia, jaką wykazuje właśnie logika ruchu — dialektyka, tu koniecznie jest właściwe dla niej wnikanie w treść procesów myślowych, a nie ograniczanie się tylko do ich strony formalnej. Są to zagadnienia trudne, wymagające wiele żmudnej pracy i wnikliwych studiów, niemniej jednak p r a c a n a d s t w o r z e n i e m p o d s t a w t e o r e t y c z n y c h i m e t o d o l o g i c z n y c h d l a n a s z e j n a u k i m u s i b y ć p o d j ę t a j a k n a j s z y b c i e j, bowiem od niej zależeć będzie kierunek badań w poszczególnych dziedzinach muzykologii i wychowania nowych zastępów pracowników

naukowych. Z uwagi na to nie zgodziłbym się z poglądem prof. Jachimeckiego, żeby bardziej nowoczesne traktowanie niektórych zagadnień (np. zależność historycznych zjawisk muzycznych od czynników ekonomicznych i społecznych) przenosić do końcowych trymestrów studiów, a nawet odkładać je aż do prac doktorskich. Student, na którego od zewnątrz będzie oddziaływać nowoczesny światopogląd, musi wrastać już od samego początku studiów w nowe podejście metodologiczne, będące właśnie żywym odbiciem tego światopoglądu, i wyczuwać go we wszystkich dziedzinach swojej nauki.

Z kolei przechodzę do przedstawionego przez prof. Jachimeckiego projektu egzaminów magisterskich. Prof. Jachimecki, uważając dotychczasowy program egzaminów magisterskich za szkodliwy, proponuje zredukowanie ich ilości do 4:

1) teoria i historia harmonii i kontrapunktu, teoria i historia form muzycznych, paleografia muzyczna, systematyka muzykologii;

2) akustyka, instrumenty i ich historia, technika wokalistyki i instrumentacja;

3) etnologia muzyczna, psychologia twórczości muzycznej i estetyka, zależność historii muzyki od czynników ekonomicznych, społecznych itp.

4) historia muzyki powszechnej ze szczególnym uwzględnieniem historii muzyki polskiej i narodów słowiańskich oraz egzamin szczegółowy w zakresie pozostającym w związku z tematem pracy magisterskiej.

Nie wydaje mi się, aby przeprowadzone tu połączenie przedmiotów w grupy mogło ułatwić studentom lepsze opanowanie poszczególnych dyscyplin. Mam również poważne zastrzeżenia co do tego, czy grupy te przyczyniają się do przywrócenia „łączności czynników składni muzycznej w jakiejkolwiek epoce historycznej". W skład poszczególnych egzaminów wchodzą tu przedmioty z tak najrozmaitszych działów muzykologii, że nie ma mowy, aby się mogły one bezpośrednio uzupełniać, w rezultacie czego student będzie miał do opanowania olbrzymi materiał, co bynajmniej nie ułatwi mu składanie egzaminów. Ponadto tworzenie grup poszczególnych przedmiotów winno opierać się na klasyfikacji przyjętej w ogóle w nauce, tak, aby teorii nie łączyć z historią i paleografią, etnologii z estetyką, estetyki z metodologią itp. Tego wymaga powaga naszej nauki, będącej przedmiotem studiów uniwersyteckich. Jak się okazało w praktyce, połączenie teorii z historią było bardzo nieszczęśliwą próbą i doprowadziło do tego, że często identyfikowano z teorią tzw. „fachową wiedzę muzyczną" w zakresie harmonii czy kontrapunktu, co mało ma wspólnego ze ścisłą nauką. Czas najwyższy, aby określeniu „teoria" przywrócić właściwy sens i znaczenie!

W koreferacie niniejszym nie podaję własnego planu studiów muzykologicznych, ponieważ uważam, że sprawą tą powinna zająć się specjalna komisja. Pragnę natomiast poruszyć jeszcze jedną sprawę, mianowicie problem specjalizacji. Zdaniem prof. Jachimeckiego, dążenie do specjalizacji w czasie studiów magisterskich jest przedwczesne i może wynikać z błędnego ustosunkowania się do zagadnienia specjalizacji oraz prowadzić do fałszywych rezultatów i rozczarowania. Gdyby studia uniwersyteckie ograniczały się tylko do

składania egzaminów magisterskich, gdyby celem tych studiów było dostarczenie tylko pewnego zasobu wiedzy, to nie można by odmówić słuszności stanowisku prof. Jachimeckiego. Tymczasem student w czasie studiów magisterskich obowiązany jest do napisania przynajmniej dwóch prac, tj. seminaryjnej i magisterskiej i do odbycia 2-letnich ćwiczeń seminaryjnych, co razem wzięte ma na celu przygotowanie do pracy naukowej. Praca taka byłaby nie do pomyślenia bez specjalizacji i dlatego każdy niemal temat pracy seminaryjnej czy magisterskiej prowadzi do specjalizacji w większym lub mniejszym stopniu, jest świadectwem szczegółowego zajęcia się pewnym specjalnym zagadnieniem. Mając nawet na uwadze wychowanie kadr oswiatowców muzycznych i pionierów kultury muzycznej, uniwersytet nie potrzebuje specjalnie nastawiać się na ten typ pracowników, bowiem nowe warunki społeczne i naturalna selekcja, jaka dokonuje się zawsze na uniwersytetach, same stworzą takiego muzykologa-społecznika. Jak już wspomniałem, nie wszyscy studenci poświęcą się pracy naukowej po ukończeniu studiów, toteż nie zabraknie na pewno kandydatów na przyszłych pedagogów i oświatowców — i to zwłaszcza wówczas, gdy studia ich będą odbywały się w atmosferze nowej, zdrowej ideologii.

Na zakończenie moich rozważań jak najgoręcej popieram słuszne postulaty prof. Jachimeckiego, dotyczące powiększenia ilości sił pedagogicznych na naszych uniwersytetach oraz odpowiedniego zaopatrzenia zakładów muzykologicznych w pomoce naukowe. W związku zaś z poruszonymi zagadnieniami pozwolę sobie postawić kilka pytań, nad którymi powinniśmy podjąć dyskusję, a mianowicie:

1. Czy muzykologia winna pozostać w ramach studiów uniwersyteckich?
2. Czy należy przebudować podstawy metodologiczne badań naukowych w myśl zasad marksizmu?
3. Czy reorganizacja studiów muzykologicznych winna pójść w kierunku uwzględnienia dyscyplin dotychczas pomijanych (dział teoretyczno-metodologiczny)?
4. Czy należy powołać specjalną komisję dla podjęcia prac nad reorganizacją studiów muzykologicznych?

W związku z organizacją studiów muzykologicznych nie można pominąć sprawy przygotowania kandydatów do studiów tego rodzaju. Jest to sprawa drażliwa, niemniej jednak ważna, o doniosłym znaczeniu, bowiem od jej należytego załatwienia będzie zależał poziom samych studiów i rezultat pracy pedagogicznej. Prof. Jachimecki nie wskazał nam sposobu rozwiązania tego trudnego zagadnienia, lecz ograniczył się do porównania muzykologii z innymi specjalnymi naukami, których studowanie nie było uwarunkowane żadnymi wstępnymi egzaminami, z czego można by wnosić, że w tym względzie jest skłonny traktować muzykologię podobnie. Przy takim podejściu do studiów muzykologicznych natrafilibyśmy na trudności wręcz nie do pokonania. Z jednej strony mielibyśmy stale bardzo niejednolity pod względem przygotowania zespół studentów, co utrudniało by pracę, z drugiej zaś strony, gdybyśmy chcieli rozpocząć naukę od podstaw, nie starczyło by czasu na właściwe studia muzykologiczne, względnie daleko przekroczyłyby one czas przeznaczony na

studia na wydziale humanistycznym. Zresztą — czy można dopuścić do tego, by przedmioty, wchodzące do programu średniej szkoły muzycznej, miały znaleźć się w planie wykładów i ćwiczeń muzykologicznych na uniwersytetach? Jeśliby do tego poziomu sprowadzono studia muzykologiczne, to rzeczywiście taką „muzykologię" można by bez namysłu przenieść do szkoły muzycznej — i to nie najwyższego typu. Dlatego uważam, że wstępne egzaminy na muzykologię powinny być utrzymane, ewent. kandydat winien ukończyć naukę w średniej szkole muzycznej. Jest to minimum, bez którego nie można rozpocząć właściwych studiów muzykologicznych. Osobiście jestem raczej za ukończeniem normalnej nauki w szkole muzycznej niż za składaniem egzaminów wstępnych, ponieważ nauka ta gwarantuje również zdobycie potrzebnej umiejętności praktycznej. Nie zapominajmy, że muzykolog powinien być również muzykiem!

Doc. Uniw. Dr ZOFIA LISSA (Warszawa)

Organizacja twórczości muzykologicznej

Problem organizacji polskiej twórczości muzykologicznej ma w obecnej chwili dwa oblicza: 1) Wobec centralizującej, wspierającej wszelkie poczynania naukowo-kulturalne, roli Państwa, powstaje dziś zagadnienie takiej organizacji badań muzykologicznych, która by zezwoliła na planowy rozdział pracy, na stworzenie dla niej lepszych niż dotąd warunków, która dałaby możność podjęcia nowych zagadnień, i to na długą i dalszą niż dawniej metę, która by stworzyła możność zorganizowanej kolektywnej pracy na takich odcinkach, którym wysiłek jednostki wystarczyć nie może. 2) Z drugiej strony zagadnienie twórczości naukowej w dziedzinie muzykologii wymaga dziś na pewnych odcinkach rewizji natury metodologicznej, i właśnie tu przed forum najściślej fachowym, na I-ym Zjeździe Muzykologów Polskich, jest miejsce na to, by te zagadnienia — oczywiście już głębiej sięgające w organizację samej nauki, a nie tylko jej zewnętrznych warunków — podjąć i szerzej przedyskutować.

I

Zacznijmy od zagadnienia organizacji pracy muzykologicznej w naszej dzisiejszej rzeczywistości. Pokutuje w niej typowy dla stosunków przedwojennych izolacjonizm, brak koordynacji badań i wynikająca z nich ograniczoność, dorywczość przeprowadzanych prac, w całokształcie ogólno-państwowym — ich bezplanowość. Czy możemy mówić o muzykologii polskiej jako o jednolitej szkole, o określonym, tematycznie czy metodologicznie, kierunku naukowym? Nie. Każda katedra muzykologiczna pracuje niezależnie od innych, każdy badacz przeprowadza swoje badania w zamknięciu i oderwaniu od innych, temat poruszony przez jednego muzykologa nie znajduje resonansu i odbicia u innych. O publikacjach kolektywnych, które dawały tak wspaniałe wyniki jak choćby np. podręcznik historii Guidona Adlera czy Handbuch der Musikwissenschaft Bueckena, czy podstawowe zbiorowe prace radzieckich muzykologów — u nas nie było i nadal o tym jeszcze nie ma mowy. Na odwrót można było zauważyć pewne antagonistyczne napięcia poszcze-

gólnych grup muzykologów, niechęć do wspólnego przedyskutowywania zagadnień, czego najlepszym wyrazem był przed wojną brak ogólno-polskiego Towarzystwa Muzykologicznego. Nie będziemy dalecy od prawdy, jeśli brak fundamentalnych prac muzykologicznych przypiszemy częściowo temu stanowi rzeczy. I będziemy — zdaje się — wyrazem opinii, do której większość muzykologów polskich już dojrzała, jeśli stwierdzimy, że wszyscy odczuwamy potrzebę zmiany tego stanu rzeczy. Zadania, które stoją przed muzykologią polską, i w rozwiązaniu których Państwo chce nam dziś dopomóc, wymagają właśnie tej przemiany.

Bo weźmy na przykład pod uwagę choćby taką dziedzinę badań, jak folklorystyka polska. Przyznajmy szczerze, że przeprowadza się je w sposob nieuporządkowany, chaotyczny i niewystarczający. Nie z powodu czyjejkolwiek złej woli lub nieumiejętności. Po prostu z tej przyczyny, że ogrom zadań przerasta tu wielokrotnie siły dwóch naszych czołowych etnologów, że praca ich odbywa się w warunkach trudnych, nieodpowiednio finansowo podbudowanych, pozbawionych niezbędnej aparatury a przede wszystkim — pozbawionej pomocniczych kadr. Odbywa się — co tu mówić — bezplanowo, ponieważ dla planowej pracy, która by objęła rejestracją folklor polski w terenie całego kraju, brak dziś jeszcze odpowiednio mocnej bazy organizacyjnej. A czas leci, ruchy migracyjne okresu powojennego w ramach naszego kraju powodują zacieranie się regionalnych właściwości folkloru, zaś urbanizacja wsi, zwłaszcza jej radiofonizacja — mimo wszystkiego dobrego, co z punktu widzenia ogólnego podniesienia poziomu kultury ze sobą przynosi — pod tym względem również działa niwelująco. Oto jeden odcinek, szczególnie palący, który wymaga przestawienia organizacji pracy w muzykologii polskiej.

Ale nie jest to odcinek jedyny. Innym terenem, wymagającym kolektywnej, harmonijnej współpracy wielu naukowców-muzykologów, jest zagadnienie polskiej prawdziwie naukowej encyklopedii muzycznej czy też słownika terminologicznego. Wprawdzie mamy encyklopedie dawniejsze, w przygotowaniu jest nowa encyklopedia popularna, nastawiona na inteligentnego czytelnika. Nowoczesnym, obszernym, wszechstronnym a przede wszystkim ścisłym naukowo wydawnictwem w rodzaju encyklopedii Riemanna czy Grovego, poszczycić się nie możemy. Do tego samego typu należy zagadnienie nowoczesnego podręcznika form muzycznych, a jeszcze bardziej nowocześnie ujętej i do ostatniej chwili doprowadzonej historii muzyki ogólno-światowej. Tego rodzaju wydawnictwa, o ile nie mają grzeszyć niedociągnięciami natury metodologicznej i merytorycznej, przy dzisiejszej specjalizacji i ogromie literatury, nie mogą już być dziełem jednego naukowca, nawet gdyby on poświęcił im znaczną część życia i wszystkie swoje siły i czas. Tymczasem wszyscy wiemy dobrze po sobie, jak wiele różnych spraw stawia dziś przed nami wartkie życie naszego odbudowującego się kraju i jak każdy z nas bywa rozszczepiany wielorakością zajęć. Na skupione, wieloletnie studia nad jednym przedmiotem czy pracą trudno sobie pozwolić w naszej powojennej atmosferze. Tym bardziej jest tu niezbędna ścisła współpraca, stosunkowo nielicznej na razie garstki, naukowo pracujących muzykologów.

Już tych kilka przykładów dowodzi, że tylko zbiorowy i harmonijny wysiłek przedstawicieli różnych katedr muzykologicznych i przedstawicieli różnych

specjalności w dziedzinie nauki o muzyce może podołać tym zadaniom. Czas najwyższy, żeby muzykologię polską pojmować jako jednolity, zwarty i zharmonizowany zespół pracowników naukowych, a nie jako oddzielne katedry uniwersyteckie, z których każda podejmuje inną problematykę — co się zresztą przejawia w pstrokaciźnie planów wykładowych — pracuje inną metodą badawczą, podejmuje i opracowuje niekiedy te same zagadnienia równolegle, zamiast opracowywać je wspólnie.

Oczywiście, nie idzie mi tu w żadnym wypadku o uszczuplanie indywidualnych zainteresowań poszczególnych badaczy naukowych. Na odwrót, im szerszy jest ich krąg badań, im bardziej różnorodne zainteresowania, tym bardziej rozszerza i pogłębia się polska współczesna nauka o muzyce. Idzie mi tylko o to, by dotychczasowy izolacjonizm naszych katedr muzykologicznych, a więc skupisk muzykologów, zastąpić zorganizowaną współpracą, by na tym Zjeździe przy wspólnym udziale i dyskusji jasno postawić przed całą muzykologią polską jej wspólne zadania, by tutaj wezwać wszystkich pracowników naukowych w tej dziedzinie do współpracy, obliczonej na daleką metę. Współpracy, która będzie wyrazem głębokiego zrozumienia celów, stojących przed współczesną polską nauką o muzyce. Tym celom ma właśnie służyć obecny Zjazd Muzykologów, który — mam nadzieję — sprecyzuje te zadania i wytyczy metody organizacji współpracy. Tym celom ma służyć i powstająca obecnie Sekcja naukowo-twórczych muzykologów, organizowana przy Związku Kompozytorów Polskich. Tym celom zaczął już służyć „Kwartalnik Muzyczny" redivivus, tj wznowiony po wielu latach milczenia. Tym celom na koniec będzie też służyć Sekcja Muzyczna, będącego w stanie organizacji Instytutu Sztuki, zaprojektowanego przez Prezydium Rady Ministrów i powstającego pod bezpośrednim nadzorem Komitetu dla Spraw Kultury.

O tym Instytucie słów parę:

Ma to być zakład naukowo-badawczy, podległy Ministerstwu Kultury i Sztuki. Zadaniem Instytutu ma być organizowanie, prowadzenie i popieranie prac badawczych nad zagadnieniami sztuki, w szczególności współczesnej, tak w zakresie ściśle teoretycznym jak i w zakresie związku sztuki z życiem i potrzebami społeczeństwa. Do zadań Instytutu należeć będzie również prowadzenie i popieranie działalności wydawniczej, prowadzenie i wydawanie prac bibliograficznych, założenie biblioteki w zakresie swoich badań jak również założenie katalogu dzieł z tego zakresu, znajdujących się w bibliotekach na terenie całego kraju, współpraca z odpowiednimi instytucjami i urzędami w celu koordynacji badań w zakresie sztuki współczesnej — i na koniec współpraca z odpowiednimi instytucjami i placówkami naukowymi za granicą. Instytut ma objąć szereg sekcyj, poświęconych badaniom w zakresie poszczególnych sztuk. Nas, muzykologów, interesują tu szczególnie dwie sekcje: Sekcja Muzyki oraz Sztuki Ludowej. Spróbujmy tu poddać pod dyskusję zadania Sekcji Muzycznej Powinna ona obejmować następujące podsekcje: a) sekcję historii muzyki polskiej, b) sekcję etnologii muzycznej (folkloru muzycznego), c) socjologii muzyki, d) metodologii współczesnej, którą — być może — należało by połączyć z sekcją pedagogiki muzycznej. Uzupełnienia wymienionych podsekcji, względnie inne projekty, powinny wyłonić się w dyskusji nad referatem.

Sekcja Muzyczna Instytutu Sztuki powinna objąć pracowników naukowych i powierzyć im oddzielne odcinki pracy, nie odrywając ich od ich zajęć

centralnych na uniwersytetach, w konserwatoriach czy w urzędach. Instytut powinien subwencjonować ważniejsze badania muzykologiczne, stwarzając tym samym trwałą bazę materialną dla badaczy i czyniąc zbędnym ich rozproszkowanie się na dorywcze prace zarobkowe. Będzie zamawiał prace zaplanowane już to przez Komisję Pedagogiczną przy Departamencie Szkolnictwa Artystycznego Min. Kultury i Sztuki, już to przez Radę Naukową Sekcji Muzyki. Będzie subwencjonował ewentualne wyjazdy naukowe (badawcze), reprezentację na kongresach międzynarodowych, będzie organizował wydawnictwa muzykologiczne, zwłaszcza typu encyklopedycznego Zajmie się zorganizowaną i planową akcją rejestrowania folkloru muzycznego — to oczywiście łącznie z Sekcją Sztuki Ludowej. Podejmie zorganizowanie Centralnego Archiwum Starodruków, znajdujących się na terenie Polski, ich odszukaniem i rejestracją, co wobec zniszczeń wojennych i powojennego zamieszania jest dziś szczególnie palącym zadaniem. Wydaje mi się, że przy nim powinna powstać centralna płytoteka muzyczna, w szczególności folklorystyczna Przypuszczam, że i tutaj w dyskusji zostaną dorzucone nowe pomysły i sformułowane nieuwzględnione przeze mnie zadania.

Przyszła Sekcja Muzyczna Instytutu Sztuki powinna zerwać z dotychczasową izolacją oddzielnych ośrodków muzykologicznych, a także z pewnym, modnym u nas, separatyzmem w stosunku do praktyków muzycznych (kompozytorów czy pedagogów lub wykonawców); separatyzmem, nie zawsze zawinionym przez samą muzykologię. Wszystkie prace powinny tu być oparte na zasadzie kolegialności, a w każdym razie na kolegialności porad i wzajemnej krytyki. Jednym ze społecznych zadań Instytutu będzie też powolne wciąganie do współpracy kadr nowych, podrastających muzykologów, aby przełamać granice „rezerwatu żubrów" muzykologicznych, wytworzonego niestety 6-letnią przerwą w dopływie nowych sił naukowych. Brak dopływu młodych muzykologów stał się powodem powstania szkodliwej granicy, dzielącej pokolenie starszych i średnich wiekiem muzykologów polskich od młodego narybku. Prawda, że narybku tego jest na razie bardzo mało, ale rzucenie pomostu pomiędzy generacjami muzykologów jest jednym z naszych obowiązków. Jeśli chcemy wytworzyć zdrowy i normalnie pracujący kolektyw muzykologiczny, skoncentrowany wokół instytucji państwowej, jaką będzie wspomniany Instytut Sztuki, kolegialność terytorialna i — jeśli tak można rzec — „między-generacyjna" jest niezbędna.

Ale niezbędnym warunkiem takiej współpracy jest przede wszystkim u j e d n o l i c e n i e s t u d i ó w m u z y k o l o g i c z n y c h na poszczególnych katedrach. Przeglądając tytuły wykładów muzykologicznych na poszczególnych katedrach, zarówno z okresu przedwojennego jak i powojennego, możemy się przekonać, że zaledwie w 20—25 procentach zachodzi tu zgodność tematyki. W okresie powojennym wspólne jest jedno: ćwiczenia z propedeutyki, harmonii, form i polifonii, co dowodzi nieprzygotowania w tym zakresie wstępujących na studia muzykologiczne. Ten wspólny objaw należy raczej uważać za stan nienormalny, ujemny, podyktowany koniecznością uzupełniania studiów z tego zakresu, który nowowstępujący studenci powinni mieć w z u p e ł n o ś c i o p a n o w a n y. Uzupełnianie na uniwersytecie studiów, należących do zakresu średniego lub wyższego szkolnictwa m u z y c z n e g o, jest przyczyną wydatnego o b n i ż e n i a poziomu studiów muzykologicznych a zarazem powodem prze-

dłużenia tych studiów o 2—3 lata wstępne. Zdaje mi się, że jednym z zadań dzisiejszego Zjazdu powinno też być ustalenie jednolitych dla całego kraju kryteriów przyjmowania studentów na studia muzykologiczne. Lata studiów dokonują i tak selekcji wśród uczącej się młodzieży. Dokonywały tego i przed wojną, gdzie warunkiem przyjęcia na muzykologię — przynajmniej na katedrze prof. Chybińskiego we Lwowie — było ukończenie Konserwatorium i wcale nie łatwy egzamin wstępny z teorii, harmonii, analizy formalnej oraz znajomości łaciny i języków obcych. Mimo to, z 7 studentów, przyjętych wraz ze mną na studia, już trzeci rok studiów zastał tylko jedną osobę. Trzeba i dziś przypuścić działanie takiego odsiewu naturalnego i — oszczędzając Państwu wydatków a studentom czasu — dokonać tej selekcji od razu, przed przyjęciem niewłaściwie przygotowanych adeptów muzykologii. Egzamin wstępny jest jedynie słusznym sitem, dokonującym od razu takiej selekcji i gwarantującym pewien poziom studentów. Poziom, stanowiący punkt wyjściowy dla właściwych, naukowych studiów. Ideałem było by tu przyjmowanie tylko tych studentów, którzy ukończyli wydział teoretyczny w wyższych szkołach muzycznych. Takie postawienie kwestii pozwalałoby muzykologii być istotnie studium dla przyszłych sił naukowych. Mniej uzdolnieni w kierunku badań ściśle naukowych, przechodziliby na działalność pedagogiczną od razu po ukończeniu wydziału teoretycznego szkół wyższych.

Nie wiem czy wszyscy z obecnych tu, zdają sobie sprawę jak wielkie jest dziś zapotrzebowanie muzykologów: 8 szkół wyższych, 40 średnich, w sumie wraz z niższymi i umuzykalniającymi 182 szkół muzycznych na terenie całego kraju — to jedno źródło wzmożonego zapotrzebowania na pedagogów-muzykologów. Większy nacisk na dyscypliny teoretyczne, dokonany po reformie szkolnictwa muzycznego — nacisk, wynikający z potrzeby kształcenia wszechstronnie wykwalifikowanych muzyków, a nie tylko praktycznie zaawansowanych wykonawców — to druga przyczyna wzmożonego zapotrzebowania historyków i teoretyków. Pewne poczynania eksperymentalne dotyczące wychowania muzycznego nowych słuchaczy, zwłaszcza w szkolnictwie umuzykalniającym — to trzecie źródło tego zapotrzebowania. Sprostać mu nie mogą same wyższe szkoły, nie zawsze same stojące pod tym względem na wymaganym poziomie, i nie będące w stanie wypuścić pełnokwalifikowanych wykładowców przedmiotów teoretycznych.

Statystyczne zestawienie dzisiejszych potrzeb szkolnictwa muzycznego w tym zakresie zamyka się liczbą 120 wykwalifikowanych teoretyków. Tymczasem kwalifikowanych sil pedagogicznych w tej dziedzinie mamy dziś 40 (niespełna), pozostale 63 procent wykładowców rekrutuje się z osób o niepełnych kwalifikacjach. Wprawdzie możemy założyć, że nie wszyscy wykładowcy dyscyplin teoretycznych muszą być pełnokwalifikowanymi muzykologami; poza tym nasze katedry muzykologii przygotowują nowe kadry. Gdyby one nawet rocznie — jako optimum — wypuszczały po 5 ukończonych teoretyków, można przypuścić, że dopiero za lat 12 zostanie nasycone dzisiejsze zapotrzebowanie. Pamiętajmy, że szkolnictwo muzyczne jest w tej chwili w stadium rozrostu, że musimy się liczyć z dalszym jego rozwojem, i to zarówno jeśli idzie o same placówki, jak też o ilość objętych tymi placówkami uczniów. Stan liczebny uczniów już dziś przekracza 32.800 w porównaniu z 11.000 przed wojną.

Z tych 32.000 — 5.000, to uczniowie zawodowych, średnich i wyższych szkół muzycznych, czyli przyszli muzycy-profesjonaliści. Zdaje się, że dobór z tych 5.000 jednostek, szczególnie uzdolnionych i zainteresowanych studiami teoretyczno-naukowymi, nie powinien być zbyt trudny. Z nich właśnie powinny rekrutować się kadry przyszłych muzykologów, kadry dobrane umiejętnie, przesiane troskliwie. Tylko w tym wypadku katedry muzykologii będą mogły w przyszłości dostarczyć krajowi pedagogów na istotnie najwyższym poziomie oraz twórczych badaczy naukowych, myślących samodzielnie i wnoszących nowe wartości w naszą — szczerze mówiąc — na razie niezbyt bogatą, w porównaniu z innymi krajami naukową literaturę muzykologiczną. Jej aktywizacji będzie właśnie służyć opisana poprzednio organizacja twórczości muzykologicznej.

II

Ale twórczość ta nie tylko pod względem organizacyjnym powinna stanąć na nowych podstawach. I tu przechodzimy do drugiego centralnego problemu współczesnej muzykologii polskiej. Nie potrzebuję w tym gronie, gdzie mam zaszczyt przemawiać do najwybitniejszych przedstawicieli muzykologii polskiej, przypominać o tym, że zakres i metody badań nauki o muzyce ulegały w historii kultury muzycznej zasadniczym przemianom, że muzykologia, w sensie dyscypliny uniwersyteckiej, jest stosunkowo bardzo młoda, że jej problematyka nadal ulega tak rozszerzeniu jak i pewnym przesunięciom, co pociąga za sobą również przemiany typu metodologicznego.

W każdej epoce zakres i metody nauki o muzyce wynikały z zetknięcia się i współdziałania dwóch czynników: z żywej praktyki muzycznej, której formy konstrukcji wyznaczały rodzaj rozpatrywanych zagadnień i decydowały o tym, na jakich problemach nauka ta kładła akcent. Trudno, żeby w epoce monodii greckiej centralnym przedmiotem rozważań teoretycznych były zagadnienia konsonansu i dysonansu, a w dobie prewalencji muzyki instrumentalnej problemy prozodii tekstu. Ale zarazem trudno też, aby w okresie, kiedy zainteresowanie nauki ogólnej przesuwa się na problemy przyrodnicze, nauka o muzyce nie podjęła tego typu zagadnień w swoim zakresie, lub w epoce filozofii spekulatywnej, żeby koncentrowała się na testach z psychologii wrażeń słuchowych. I to stanowi właśnie drugi współczynnik decydujący o jej charakterze: światopogląd danego okresu czy pokolenia, przejawiający się w ogólnej metodologii myślenia i metodologii nauk, decyduje w równie silnej mierze o charakterze nauki o muzyce. Socjologiczne problemy, które stoją dziś w centrum zainteresowania nauki, metoda dialektyki materialistycznej, która dziś ogarnia coraz szersze dziedziny naukowe, stoi dziś „ante portas" i naszej dyscypliny — muzykologii.

Zadecydowały o tym nie tylko przemiany naszego ustroju społecznego, ale i zmiany w metodzie badawczej wielu gałęzi nauk. Nauki humanistyczne coraz silniej przejmują metody myślenia i nowe aspekty, wynikające z pozornie tak odległych dziedzin nauki, jakimi jest ekonomia polityczna. Okazuje się, że prawidłowość stawania się i rozwoju społecznych form, znajduje swoje

odbicie, swój wyraz w kulturze duchowej, w sposobie myślenia, w nauce, w sztuce. Odkrycie tej prawidłowości, ujętej przez myślicieli materializmu dialektycznego w stosunku do bytu społecznego, staje się także i w zakresie kultury i sztuki palącym zadaniem. Coraz ostrzej staje dziś przed nami potrzeba rewizji naszych aspektów rewizji naszych metod badawczych, sposobu stawiania problemów w naszej dziedzinie wiedzy. Dotyczy to zwłaszcza zasadniczych problemów estetyki muzycznej i metodologii historii muzyki.

Badania estetyczne w muzyce stoją po dziś dzień pod znakiem filozofii idealistycznej (od schopenhauerowskiej mistyki, po husserlowską fenomonologię). Po dziś dzień nie wyszły one de facto poza okowy hanslickowskiego formalizmu, identyfikującego treść dzieła muzycznego z jego formą, zamiast tu widzieć jedność dwóch w swojej istocie jednak różnych, heterogenicznych współczynników. To założenie estetyki muzycznej odbiera muzyce wszelkie funkcje komunikatywne, neguje jej funkcję wyrażania, przemawiania człowieka do człowieka, jej sensowność społeczną — poza czysto strukturalną. Uzbrojeni w zdobycze współczesnej psychologii z jednej strony, z drugiej zaś w założenia dialektyki marksistowskiej, która wyklucza aspołeczny sens wszelkich tworów kulturalnych, powinniśmy przystąpić do rewizji tego poglądu. Poglądu, którego destruktywne oddziaływanie na samą twórczość muzyczną, możemy obserwować na przejawach współczesnego nam kryzysu w ogólno-światowej muzyce.

Z drugiej strony te same założenia powinny nas zmusić do nowego postawienia problematyki naukowej i w zakresie historii muzyki.

W badaniach historycznych XX i XIX w. wyraźnie zaznaczały się dwie linie, dwa sposoby postawienia zagadnień historycznych: jedna reprezentowana przez Fétisa, Riemanna i Adlera — to linia badań, w centrum których stoi samo dzieło muzyczne i jego właściwości konstrukcyjne. Rozwój stylu muzycznego jest tu traktowany jako rozwój autonomiczny, wyznaczony wyłącznie przez środki muzyczne i ich wzajemne wpływy. Druga linia — to badania Forkel'a, Ambrosa, Scheringa, Bueckena, Beckinga — a przede wszystkim badaczy radzieckich, jak Asafiew i Gruber, badania, które przemiany stylu muzycznego wywodzą z przemian ogólnego nurtu kultury. Ci ostatni idą jeszcze dalej, widząc podstawy tych przemian w bycie materialnym w rezultacie czego przemiany w zakresie ideologii, a więc i sztuk pięknych, sprowadzają do wspólnego mianownika — do przemian układów społecznych. Oczywiście ujęcie ogniw pośrednich pomiędzy stylem muzycznym a formacjami społecznymi jest u tych badaczy doprowadzone do różnego stopnia dokładności i — przyznać należy — u żadnego z nich nie jest jeszcze na razie doprowadzone do pełnego wyjaśnienia wszystkich ogniw pośrednich. W każdym razie z mniejszą lub większą świadomością dzieło muzyczne jest tu traktowane jako wytwór stosunków społecznych, w których powstaje. Ciekawe, że w rozprawie Adlera o metodzie muzykologii, rozprawie z r. 1885 pt. „Umfang, Ziel und Methode der Musikwissenschaft", znajdujemy już sformułowanie tezy, przez Adlera w szczegółowych badaniach nie stosowanej. Sędziwy mistrz muzykologii z jednej strony pisze tu: „In höchster und letzter Instanz... wird die Geschichte der Musik die künstlerischen Schöpfungen als solche betrachten in ihrer gegenseitigen Verkettung, in dem wechselseitigen Einfluss, ohne

besondere Rücksicht auf das Leben und Wirken einzelner Künstler, die an dieser Entwicklung Teil genommen haben". Ale obok tego Adler (przesuwając je niesłusznie do zakresu estetyki muzycznej) formułuje takie zagadnienie jak: „das Verhältniss der Musik zur Kultur, Klima, den nationalökonomischen Verhältnissen eines Volkes; denn neben den rein musikalischen Faktoren greifen in den Fortgang der Kunst noch andere, ausserhalb der spezifisch konstruktiven Elementen stehende Motoren ein, die oft von unübersichtbarem Einfluss auf die Entwicklung der Kunst sind". Twierdzeniem tym Adler wychodzi daleko poza metodologiczne ramy realizowanej przez siebie i przez jego szkołę praktyki badawczej. W genialnym przebłysku formułuje (ale niestety tylko teoretycznie) zasady metodologii naukowej, która dopiero dziś, w dzisiejszym stanie badań może rozpocząć swój rozwój. Stwierdza on przyczynowe powiązanie pomiędzy dziełem muzycznym, jego strukturą a bytem, w którym ono powstaje i którego stanowi cząstkę. Ale na zrealizowanie takiej metody badań było w r. 1885 jeszcze za wcześnie. Socjologiczna metoda podejścia nie była jeszcze na tyle wypracowana, by można ją było stosować w tak trudnej dziedzinie, jaką jest muzyka. I dzisiaj nie jest to sprawa prosta. Dopiero rosnące sprzeczności społeczne, napięcia samego życia, krystalizacja i doskonalenie jej metody w ZSRR, przemiany w metodologii nauk w ogóle — wszystko to razem zmieniło postawę teoretyków kultury i kazało im spojrzeć na przedmiot swych badań od strony determinacji społecznej tego przedmiotu. W literaturze muzykologicznej spotykamy już przed wojną kilka poważnych prac, próbujących sprowadzić przemiany stylu muzycznego do przemian, zachodzących w całokształcie życia społecznego w danym okresie rozwojowym. Są to próby zracjonalizowania skomplikowanego łańcucha przyczyn i skutków, wiążącego konsekwentnie bazę społeczna pewnego okresu dziejowego z jednej strony — z typem dzieł muzycznych, ze stylem muzycznym tego czasu, z drugiej. Do prób takich należą ciekawe i nieznane u nas zupełnie dzieła, jak np. Assafiewa „Forma jako proces" czy też „Dzieje kultury muzycznej" Grubera. Ale te pierwsze jaskółki nowej metody, nie tworzą jeszcze przysłowiowej wiosny. Idzie w tej chwili o podjęcie tego typu rozważań w szerszym zakresie również i w muzykologii polskiej. Konkretnie mówiąc, idzie o rozszerzenie zakresu badań muzykologicznych z dotąd stawianego zapytania: „Jak w danej epoce wygląda kompleks środków technicznych w muzyce" — na pytanie: „Dlaczego w danej epoce kompleks tych środków jest taki, a nie inny? Przez co jest wyznaczony w swojej jakości? Jakim celom służy, czyli jaka jest ich funkcja społeczna — i o ile ona właśnie wyznacza jakość środków?" Innym słowy mówiąc, dotychczasowe badania historyczne w muzyce były autonomicznie ograniczone, szukały związków przyczynowych pomiędzy zjawiskami jednorodnego, czysto muzycznego typu. Nie szukały natomiast przeważnie związków przyczynowych pomiędzy zjawiskami muzycznymi a heteronomicznymi w stosunku do nich przejawami bytu społecznego i na nim ugruntowanej ideologii. Syntetyczne dzieje kultury muzycznej stawiają sobie za cel wykrycie i opisanie tych związków przyczynowych. Co więcej, — dowodzą, że w każdej epoce, w każdej formacji dziejowej ogół zjawisk kultury muzycznej jest wyznaczony w swych jakościach kompleksem współczynników pozamuzycznych.

Otóż przejście na ten nowy punkt widzenia w ogólnej metedologii nauk współczesnych powinno się zaznaczyć i w naszych badaniach, dotyczących muzyki. Zdajemy sobie w pełni sprawę, że nie jest to sprawa łatwa. Ale cóż istotnego wyjaśni nam, wytłumaczy stwierdzenie, że u danego kompozytora skoki o sekstę pojawiają się tylokrotnie częściej niż na przykład skoki na kwartę? Do jakiej syntezy myślowej doprowadzi nas felietonistyczny opis nastrojów w jakimś poemacie symfonicznym? Czy też stwierdzenie, że dany kompozytor w ten a nie inny sposób, traktuje na przykład zespół instrumentów dętych? Nie negując wartości analizy, musimy stwierdzić, że jest ona tylko p o d s t a w ą do pewnej syntezy myślowej i na ten syntetyczny, w szerszym niż dotąd sensie, aspekt, powinniśmy się nastawić; włączyć od strony metodologicznej w nowe prądy myślowe.

Zdajemy sobie sprawę, że spełnienie tych postulatów nie jest sprawą prostą i łatwą. Tego rodzaju podejście do każdego zagadnienia szczegółowego wymaga — prócz całej wiedzy fachowej — znajomości historii ogólnej, historii ruchów społecznych, ekonomii oraz prądów myślowych, filozoficznych, kierunków przejawiających się na innych terenach sztuki, jednym słowem całokształtu życia i kultury danego okresu. I tu właśnie pomocną będzie ta więź organizacyjna, ta zespołowa metoda pracy, na którą liczymy w nowych formach organizacyjnych twórczości muzykologicznej. Metoda badań w pewnym stopniu również zależy od form organizacyjnych i ogólnych wytycznych w stawianej problematyce. Jest sprawą naszego wspólnego wysiłku, aby nadać polskiej szkole muzykologicznej jednolity i nowoczesny kierunek badań i tym samym włączyć tę, tak pozornie odległą od życia, gałąź nauki w żywy nurt naszej dzisiejszej rzeczywistości.

I jeszcze z jednego punktu widzenia potrzebna jest muzykologii polskiej transfuzja młodej krwi. Skupiska badań muzykologicznych w Polsce są dziś przeważnie dość dalekie od bieżącego życia, od praktyki muzycznej. Jasne, że to w pewien sposób ogranicza ich pole działania i zacieśnia ich metody pracy. Wprost od spartowania starodruków czy rękopisów, od kontrapunktu palestrinowskiego stają nasi muzykologowie przed zagadnieniami codziennej praktyki pedagogicznej czy publicystyki muzycznej. Oczywiście stają z pewną trudnością, mimo doskonałego nieraz przygotowania teoretycznego. „Agorafobia" naukowca, tworzącego w ciszy gabinetu naukowego, dawniej z horacjańskim hasłem „odi profanum..." na ustach, dziś jest nieco przestarzała. Ideałem jest naukowiec, czujny na sprawy żywej współczesnej praktyki muzycznej — i właśnie z dystansu swojej wiedzy historycznej, z obiektywizmem znawcy niejednego stylu i niejednych przemian — roztrząsający aktualne przemiany. Naukowiec, dla którego nie jest hańbą i poniżeniem udział w dyskusjach na aktualne tematy, udział w poczynaniach, niekiedy eksperymentalnych i próbnych, naszej kultury muzycznej.

Na marginesie warszawskiej muzykologii, najmłodszej ze wszystkich muzykologii polskich, powstaje obecnie „szkoła krytyków muzycznych". Za tą pozornie szumną nazwą kryje się po prostu przygotowanie studentów muzykologii do przyszłej pracy recenzenta muzycznego. Do spełnienia tych funkcji społecznych, które dziś niestety w znacznym procencie spoczywają w rękach

nieuków muzycznych, niekiedy nawet kompletnych grafomanów. Oto jeden przykład związania muzykologii z życiem. Jeśli z tych 10 studentów, piszących próbne recenzje z przesłuchiwanych koncertów na użytek wewnętrzno-pedagogiczny, za parę lat wyjdzie kilku znających się na rzeczy i umiejących obiektywnie osądzać zjawiska muzyczne krytyków, to będzie to wyrazem „upraktycznionej" postawy, włączonej w życie pracy. I z jeszcze jednej strony konieczny jest związek muzykologii z życiem: małe koncerty w zamkniętym kręgu, koncerty nawet z płyt gramofonowych z prelekcjami wstępnymi studentów, przygotowywać mogą przyszłych prelegentów muzycznych. Przyzwyczają studentów do mówienia, które nie jest u nas talentem powszechnym, do bezpośredniego swobodnego przemawiania do słuchaczy, co posiada tak ważne znaczenie dla kontaktu ze słuchaczami. Przecież tylko nieznaczny procent przyszłych muzykologów odda się skupionej pracy czysto naukowej. Większość pójdzie właśnie na „agorę", w roli pedagogów, recenzentów, prelegentów. Pod tym względem muzykologia musi być dziś włączona w tę twórczą atmosferę, którą owiana jest praca w naszym całym odbudowującym i przebudowującym się kraju. A zatem:

Nowe formy organizacyjne, oparte na kolektywności poczynań i planowaniu prac,

nowe metody badawcze, oparte na nowoczesnym światopoglądzie, a zwłaszcza na marksistowskich założeniach,

bezpośrednie włączenie się w żywą praktykę muzyczną dnia dzisiejszego,

oto zadania, które stają przed muzykologią polską — po raz pierwszy w tej chwili na przestrzeni naszego wieku — znajdującą wspólną platformę porozumienia.

Miejmy nadzieję, że platforma ta będzie trwałą, porozumienie całkowite, a ich wyniki — pozytywnym wkładem w polską kulturę muzyczną.

Prof. WSM Dr STEFANIA ŁOBACZEWSKA (Kraków)

Muzykologia a krytyka muzyczna

Tytuł tego referatu, który został mi zaproponowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, jako obejmujący jedno z podstawowych zagadnień do dyskusji na Zjeździe Muzykologów, rozstrzyga już o tym, że będzie tu mowa nie o krytyce w ogóle, ale specjalnie o krytyce doby dzisiejszej. Nasza generacja — w Polsce przynajmniej — jest bowiem pierwszą, która reprezentuje w szeregach krytyki zawodowo wykształconych i przygotowanych teoretyków i muzykologów. A jeżeli w praktyce ten zawodowo przygotowany i wykształcony muzykolog nie zajął jeszcze na łamach krytyki tego miejsca, jakie mu się należy, to wina leży tu zarówno po stronie naszego społeczeństwa jak i ich samych. I o tych obustronnych błędach i nieporozumieniach, które często są nieporozumieniami zasadniczej natury, oraz o warunkach i wymaganiach, które powinny zostać spełnione, aby nieporozumienia te usunąć i naprostować wzajemny stosunek pomiędzy krytyką i krytykiem a kompozytorem i społeczeństwem, chcę właśnie mówić w moim referacie.

Nie ma — wydaje mi się — jakiegoś typu krytyki, który można by przyjąć jako stały i niezmienny dla każdej epoki i każdego środowiska. W różnych okresach i różnych środowiskach zmieniają się warunki samej produkcji artystycznej i potrzeby społeczeństwa, różne są zasady podaży i popytu — w tej dziedzinie tak samo jak w każdej innej. Dla czytelników Roberta Schumanna potrzebne były dialogi fikcyjnych postaci, pełno subiektywnych, silnie naładowanych emocjonalnie wypowiedzi, metafor i obrazów programowych, zaś bardziej elitarny krąg czytelników Oskara Wilde'a szukał w jego „Dialogach o sztuce" artystycznej transpozycji na plan literacki wrażeń wyniesionych z obcowania z dziełami plastyki, muzyki czy jakiejkolwiek innej sztuki. Ogólny, historycznie i społecznie ściśle określony typ kultury i produkcji artystycznej kształtował rolę ich jako krytyków w każdym wypadku odmiennie, a zawsze w całkowitej od siebie zależności. Nie potrzebuję chyba wyjaśniać w tym gronie związków, jakie łączyły krytyki Schumanna czy artykuły E. T. A. Hoffmanna z muzyczną twórczością doby romantycznej, nastawionej w całości na wartości subiektywne, ściśle indywidualne i na przeżycie uczuciowe, oraz tych, które łączyły pisma O. Wilde'a z elitarnym kręgiem odbiorców sztuki impresjonistycznej, z jej umiłowaniem nuansu i światłocienia, które mogły być smakowane tylko przez znawców. Warto natomiast podkreślić, że w obu wypadkach cała kultura artystyczna tych środowisk wraz z krytyką jako pewnym jej wycinkiem zawarunkowane były klasowym charakterem społeczeństwa: w dobie romantyzmu — stojącej u szczytu potęgi klasy mieszczańskiej, w dobie impresjonizmu — tej samej klasy, chylącej się już do upadku. W pierwszym wypadku chodziło o wyprowadzenie muzyki z kręgu społeczeństwa dworskiego na szerszą arenę, gdzie każdy członek przychodzącej do głosu nowej klasy społecznej mógłby znaleźć swe miejsce poprzez uczuciowe przeżywanie muzyki. W drugim wypadku zasięg słuchaczy, do których zwracał się kompozytor, został już w porównaniu z dobą impresjonizmu bardzo zacieśniony, już poprzez sam ten fakt, że środki, które przedtem służyły dla wyrażenia treści uczuciowych, stawały się teraz celem samym w sobie: nie co mówił artysta, ale jak mówił, było rzeczą najważniejszą. To „jak" przeszło z dyscyplin twórczych także i na krytykę. Bo dla krytyka typu O. Wilde'a ideałem było takie zrównanie pod tym względem krytyki z twórczą dyscypliną artystyczną, w którym ona mogłaby uważać się za jedną z nich. Nie trzeba dodawać, że takie postawienie sprawy czyniło krytykę w większości wypadków igraszką poczynań najbardziej subiektywnych. Nie trzeba też dodawać, że krytyka taka, traktowana i uprawiana jako sztuka dla sztuki, zwracała się do jeszcze węższego kręgu odbiorców niż samo dzieło, które omawiała. I jeżeli Baudelaire, Verlaine i Debussy reprezentowali sztukę elitarną, to taka krytyka była jakby podniesieniem tego momentu elitarności do drugiej potęgi.

Następna faza w rozwoju artystycznej kultury europejskiej przyniosła skrajną reakcję w tym kierunku. W dobie rozwijających się coraz bujnie dyscyplin ściśle naukowych, które sięgały i po odcinek muzyczny, musiała i krytyka muzyczna wziąć na siebie pełną odpowiedzialność za współpracę z nowym typem twórczości artystycznej. Jeżeli odbiorca dzieł Baudelaire'a Verlaine'a i Debussy'ego, oraz czytelnik „Dialogów o sztuce" Wilde'a i „Portretów fikcyjnych" Waltera Patera, rekrutował się ze sfer estetycznie przewra

żliwionych i przerafinowanych, dla których wzajemna wymiana i zdolność transponowania wrażeń estetycznych z terenu jednej sztuki na teren innych stanowiła najwyższą rozkosz estetyczną, to w okresie następującym tuż po pierwszej wojnie światowej to — że się tak wyrażę — smakoszostwo estetyczne przenosi się na ściśle zamknięty teren poszczególnych rodzajów sztuki. Najwyższym sprawdzianem wartości dzieła sztuki staje się teraz sprawność rzemiosła w odniesieniu do samego materiału, a więc w muzyce doskonałość techniki i faktury kompozytorskiej. Krytyka muzyczna musi wraz z twórczością przestawić się na nowe tory. I jeżeli nie wszędzie i nie od razu możemy zaobserwować pełny zwrot w tym kierunku, to w każdym razie krytyk-fachowiec staje się teraz ideałem, do którego dąży się ogólnie. „Rzeczowej" muzyce odpowiadać ma „rzeczowa" krytyka. Żąda się od krytyka, by rozumiał wszelkie techniczne i materiałowe założenia utworu muzycznego, by znał rzemiosło kompozytorskie i wykonawcze we wszystkich jego odmianach, a w miarę rozwoju muzykologii historycznej żąda się także i znajomości dawnej techniki i manier wykonawczych itp. Należy jak najsilniej podkreślić olbrzymie korzyści, wynikające z tych zmian. Rozmach eksperymentatorstwa był na pograniczu XIX i XX wieku i w pierwszych dziesiątkach XX wieku tak wielki, że taki właśnie typ krytyka muzycznego był koniecznie potrzebny, choćby tylko dla celów zarejestrowania tych wszystkich eksperymentów, nie mówiąc już o tym, że na krytyce muzycznej ciążył znacznie trudniejszy obowiązek wartościowania artystycznego tych eksperymentów. W każdym razie obiektywizm nakazuje przyznać, że w wielu wypadkach krytyka ówczesna — oczywiście, o ile fachowość szła w parze z darem wnikliwej intuicji artystycznej — dokonywała wartościowań trafnych pod względem artystycznym (żeby wspomnieć tylko szereg recenzyj, które towarzyszyły pierwszym wykonaniom dojrzałych dzieł Bartoka, Strawińskiego, Szymanowskiego i in. na arenie międzynarodowej) i posunęła w niejednym wypadku możliwość zrozumienia muzyki awangardowej w kołach fachowych o spory krok naprzód. Z rozwojem krytyki fachowej i muzykologii łączy się też rozrost najrozmaitszych periodyków i pism fachowych, prac historycznych, teoretycznych itp., co niezbicie wykazuje, jak wielkim była ona postępem w stosunku do dawniejszych typów kytyki.

Oczywiście takze i kultura muzyczna tego okresu, podobnie jak każdego innego — ma swe oblicze i uzasadnienie klasowe. Oblicze bardzo charakterystyczne: znamionuje je pod względem społecznym absolutny już rozdźwięk pomiędzy twórcą a resztą społeczeństwa. Wprawdzie truizmem jest już stwierdzenie faktu, że sytuacje analogiczne zdarzały się niejednokrotnie w historii, że często właśnie dzieła, ocenione przez potomność jako wielkie i największe, rodziły się w atmosferze powszechnej obojętności, nawet wrogości. Ale nie o to tu chodzi. Chodzi o coś innego. O to mianowicie, że już w samym założeniu pewnych dzieł tkwią pewne momenty, które decydują o ich późniejszym uznaniu w historii, w założeniu zaś innych brak tych momentów. Potocznie mówi się — i słusznie — że rozstrzyga tu talent. Można to jednak określić także inaczej i powiedzieć, że tych momentów, rozstrzygających o uznaniu danego kompozytora w przyszłości, brak tam, gdzie artysta tworzy raczej — albo nawet wyłącznie — z perspektywy samej techniki i środków, a nie z perspektywy bezpośredniej emocji artystycznej. Dziełom, poczętym w tej atmosferze, brak

przeważnie owej siły sugestywnej, która pozwoliłaby im działać jako podnieta estetyczna na dalszą metę. Nie da się zaś chyba zaprzeczyć, że taki był właśnie — globalnie rzecz ujmując — charakter twórczości muzycznej w okresie, o którym mowa. Nie chcę tu rozstrzygać o tym, jakie były przyczyny tego stanu rzeczy. W każdym razie były one złożone i pewnym jest, że istnieje poważne uzasadnienie historyczne okoliczności, że twórczość muzyczna była w tym okresie taka a nie inna. Pewnym jest też, że podobne zjawiska występowały już nieraz przedtem — choć może nie w takich rozmiarach — w historii muzyki, i dzięki temu możemy do pewnego stopnia uogólnić warunki, w których one występują. Jakkolwiek różne są za każdym razem bezpośrednie i pośrednie przyczyny natury społecznej, które warunkują te objawy, faktem jest, że występują one specjalnie często w okresach tzw. przejściowych w historii muzyki, tj. w okresach radykalnych przemian stylistycznych i technicznych. Historia pokazuje nam, że wielkie osobowości artystyczne pojawiają się zazwyczaj dopiero w chwili, gdy proces urabiania nowych środków został już na tyle posunięty, że może się w nich zmieścić potężny ładunek emocjonalny jednostki twórczej. Leoninus i Monteverdi byli w historii zjawiskiem raczej wyjątkowym w porównaniu z szarym tłumem tych mniejszych mistrzów, którzy dokonali w okresach przejściowych pożytecznej, choć mało efektownej pracy eksperymentatorskiej. Otóż cała muzyka awangardowa z pierwszej ćwierci XX wieku, ze swym olbrzymim spotęgowaniem środków, poszukiwaniem nowych norm materiałowych i estetycznych, musi być uznana także za jeden z takich okresów przejściowych. Jego cechą znamienną, wyróżniającą go pośród innych, dawniejszych okresów przejściowych w historii, jest nie tylko wzmiankowany już fakt, że proces ten szedł po linii komplikowania a nie upraszczania środków technicznych, tak jak np. pierwsza połowa XVII wieku lub okres przedklasyczny, ale w pierwszym rzędzie związana z tym okoliczność, że odbył się tylko na wąskim odcinku kultury muzycznej. Przemiany artystyczne, dokonujące się na dawnej, niezmienionej bazie społecznej, nie objęły sobą całego społeczeństwa, ale samego tylko kompozytora. Odbyły się więc bez aprobaty tego społeczeństwa, z pominięciem jego najistotniejszych potrzeb, a nawet wbrew tym potrzebom. Nie ma bowiem i nie było w historii muzyki nowożytnej takiego odbiorcy, któremu by sama forma dzieła muzycznego — względnie podejście od strony samej formy — zastąpić mogło podejście od strony treści. Nie było słuchacza, który szukałby w muzyce czego innego, jak wzruszenia estetycznego Zmieniał się tylko — w zależności od epoki i środowiska — sam typ tego wzruszenia, zmieniały się środki dla wyrażenia go w muzyce. Słuchacza — oczywiście w szerszym zasięgu społecznym — nie interesują przemiany stylistyczne i techniczne, a zwłaszcza te, które dokonują się w sztuce współczesnej i w okresach komplikowania się środków technicznych. Odnosi się do tych przemian w zasadzie negatywnie, bo one utrudniają mu od strony samej percepcji kontakt z dziełem muzycznym. Sprawy intelektu są mu w tej dziedzinie obce. Zaś muzyka awangardowa w pierwszych dziesiątkach XX wieku celowo i świadomie uciekała od wszelkiego wzruszenia, często negowała nawet samą jego potrzebę. Świadomie i celowo tworzona była intelektem. Wziąwszy zaś pod uwagę fakt, że ta praca intelektu porusza się w muzyce po drogach, obcych nawet słuchaczowi najbardziej zainteresowanemu we wszelkich innych dziedzinach dzia-

łalności intelektualnej — zrozumiemy, że tu tkwiło główne źródło konfliktu między kompozytorem a słuchaczem, i że konflikt ten, który istniał już w poprzedniej generacji, musiał dojść teraz do swego maksymalnego nasilenia.

Ten stan rzeczy charakteryzuje także i krytykę muzyczną tego okresu. Staje się ona teraz wyłącznie instytucją, przeznaczoną dla kół zawodowych, miejscem przedyskutowania „między swoimi" nowych zdobyczy i eksperymentów technicznych. W ten sposób to, co stać się miało jedną z największych zdobyczy krytyki: jej charakter fachowy — obróciło się przeciwko niej. Krytyk zapomniał, że poza gronem fachowców istnieje jeszcze jakiś inny czytelnik który chce się od niego czegoś dowiedzieć i nauczyć, który oczekuje od niego pomocy. A jednak taki czytelnik istniał i właśnie w tym stanie rzeczy zgłaszał tu swoje pretensje liczniejsze i bardziej zasadnicze niż kiedykolwiek. Zaś krytyka w pismach codziennych, po które sięgał, nie przeznaczona dla fachowców i dlatego stojąca poza zasięgiem zainteresowań wszelkiego szanującego się recenzenta, nawet wtedy, gdy pozostawała w jego rękach, przynosiła mu przeważnie tylko niewiele mówiące ogólniki. Nie usiłowała nawet podejść głębiej do problemów i wątpliwości, które go dręczyły. Traktowała go jak dziecko, któremu mówi się tylko, co najwyżej, tonem apodyktycznym, co jest dobre, a co złe, nie próbując wcale uzasadnić tego poglądu. Mam tu na myśli nie tylko krytykę muzyczną w Polsce, gdzie panowały pod tym względem stosunki jeszcze o wiele gorsze (zarówno na łamach krytyki w pismach codziennych jak i fachowych), ale przeciętne ośrodki europejskie, gdzie krytyka w pismach niefachowych obracała się poza nielicznymi wyjątkami przeważnie pomiędzy dwoma skrajnościami: była albo stekiem pustych, konwencjonalnych frazesów, albo — jako ujęta zbyt fachowo pod względem formy i sposobu wyrażania się — dla przeciętnego czytelnika niezrozumiała.

Ten stan rzeczy zaostrzył się jeszcze — i to bardzo dotkliwie — w latach ostatnich. Zaostrzyły się też — względnie ujawniły się dopiero po raz pierwszy w całej pełni — przeciwieństwa, tkwiące we współczesnej kulturze muzycznej. Z jednej strony proces poszukiwania nowych środków nie został jeszcze ukończony, nie wykształcił się jeszcze jakiś nowy styl techniczny, który mógłby być nazwany stylem XX wieku w tym sensie, w jakim mówimy o stylu XVI czy XIX wieku. Eksperymentatorstwo więc w kierunku zdobycia tego nowego stylu trwa, a w konsekwencji trwają i trwać m u s z ą jednostkowe, eksperymentalne wysiłki kompozytorów. Są one tym trudniejsze, im żywiej odczuwa kompozytor nową treść, którą niesie ze sobą życie, im głębiej rozumie konieczność zamknięcia tej nowej treści w odpowiedniej formie i im intensywniej szuka dla tej treści formy, która nie byłaby tylko powtórzeniem zdobyczy dawniejszych, ale wyrastała organicznie z niej samej. I podobnie jak kompozytor szuka tych środków i metod technicznych, podobnie musi i krytyk liczyć się nadal z koniecznością sprostania swym zadaniom w tym kierunku. Dlatego możliwie najwyższy stopień fachowości jest i pozostaje nadal pierwszym dzisiejszym wymaganiem w stosunku do krytyka muzycznego.

Z drugiej strony ciąży na kompozytorze dzisiejszym nie tylko zadanie szukania nowych środków dla wyrażenia nowych treści, ale i niezmiernie ważny obowiązek nawiązania kontaktu z owym słuchaczem, tzn. znalezienia takich form i środków, które byłyby nie tylko nowe ale równocześnie i czytelne.

Jeżeli w początkach naszego stulecia zarówno kompozytor jak i krytyk, wspierani przez cały układ sił społecznych, lekceważyli tego słuchacza spoza kół fachowych, to dziś im tego robić nie wolno. Raz dlatego, że ten słuchacz domaga się swoich słusznych praw, powtóre dlatego, że zgłasza się masowo. I tu właśnie, w trudności pogodzenia ze sobą dwóch wymagań, które wydają się ze sobą sprzeczne, zdaje się leżeć podstawowy konflikt naszej kultury muzycznej. Stosownie do swych predyspozycji, do rodzaju talentu, wymogów środowiska, stopnia uświadomienia społecznego itd. będzie kompozytor współczesny akcentował raz silniej pierwszy z tych momentów, innym razem drugi. Ale nigdy nie może zatrzymać się wyłącznie przy jednym tylko, tracąc z oczu drugi, nie narażając się tym samym na niebezpieczeństwo nieżywotności swej sztuki. Nie potrzeba też dodawać, że w różnych środowiskach różne muszą być formy tej walki o uwspółcześnienie muzyki w wyżej pojętym, podwójnym sensie.

Te trudności współczesnego twórcy muzycznego są równocześnie i trudnościami krytyki. Krytyk nie może dziś ograniczyć się do tego, by przypatrywać się, jak rodzi się nowy styl techniczny, jak powstają coraz nowe eksperymenty i rejestrować je, a nawet wartościować pod kątem widzenia wyłącznie estetycznym. Podobnie nie może *tylko* walczyć o czytelność współczesnego języka muzycznego w imieniu nowego słuchacza. Krytyk, który nie widzi przed muzyką współczesną innych zadań poza eksperymentem, będzie tak samo anachronizmem jak ten, który żąda od kompozytora wyjścia naprzeciw nowemu słuchaczowi za cenę tego eksperymentu, choćby nawet eksperymentu, który by był historycznie i artystycznie uzasadniony. Podobnie jak współczesna twórczość muzyczna i proces upowszechniania muzyki muszą iść dwutorowo, podobnie dwutorowo zorientowana musi być i krytyka muzyczna.

Pierwszym i zasadniczym warunkiem, który umożliwi taką dwutorową pracę krytyce muzycznej, jest *rozdział między krytyką fachową a krytyką w pismach codziennych*. Nie rozumiem tego w tym sensie, jakoby *tylko* dział krytyki fachowej reprezentować miał muzyk zawodowy czy muzykolog, zaś dział krytyki w pismach codziennych inteligentny laik, który potrafiłby myśli swe podać w formie przystępnej i interesującej pod względem literackim. Wprost przeciwnie. W obu wypadkach wybór paść powinien na krytyka pełnokwalifikowanego pod względem muzycznym, zawodowym, bo tylko taki dorasta do zadań, przed którymi stawia go muzyka współczesna. Różnica leżałaby zatem nie w kwalifikacjach, ale w różnym sposobie podejścia do problemu. Po prostu ten wykwalifikowany muzyk czy muzykolog musi zrozumieć, że zależnie od czytelnika, do którego się zwraca, inne będzie za każdym razem jego zadanie i inna sama forma jego wypowiedzi. Spróbuję określić bliżej te różnice.

Już z tego, co powiedziano tu na temat współczesnej twórczości muzycznej, wynika jasno, że krytyk, pracujący na łamach pisma fachowego, powinien być nie tylko pełnowartościowym muzykiem, ale i wykwalifikowanym teoretykiem, umiejącym w rzeczach muzyki myśleć przede wszystkim historycznie i zdolnym do pewnych uogólnień o charakterze naukowym. Kto wie nawet, czy w dzisiejszych warunkach nie należało by teoretykowi (oczywiście zawsze pod warunkiem, że potrafi zachować ścisły związek z praktyką muzyczną) dać

pierwszeństwo przed muzykiem praktycznym. Nie tylko dlatego, że z natury rzeczy stoi on poza zasięgiem wszelkich walk partyjnych, jakie toczą się na łamach twórczości muzycznej, interesów ambicjonalnych itp. Ale głównie z innych względów. Ze względu na to, że okres, w którym żyjemy, nosi swoiste piętno historyczne, piętno okresu przejściowego, że wykazuje przy tym pewne analogie z innymi okresami w historii, że wreszcie walka o nowy styl muzyki toczy się dziś w całej pełni świadomie. Kompozytor współczesny świadomie szuka, świadomie eksperymentuje. Nawet wtedy, gdy nie potrafi powiedzieć, dzięki jakim procesom psychicznym przyobleka się u niego w wizję dźwiękową jakaś emocja, jest zawsze świadomy tego, c z y m się wzrusza, jakie jest miejsce jego jako człowieka w życiu współczesnym i skąd czerpie podniety dla swej sztuki. Jest też świadomy środków, jakich używa dla wyrażenia się. Świadomie walczy o pewną ideologię artystyczną, a innym się przeciwstawia. Otóż wydaje mi się, że rola krytyka współczesnego polega w pierwszym rzędzie na tym, że on w s p ó l n i e z kompozytorem szuka tych nowych form wypowiedzi odpowiadających epoce, szuka rozwiązania podstawowych problemów twórczości XX wieku. A wobec tego, że problem czytelności, nawiązania utraconego kontaktu ze słuchaczem, napiera na dzisiejszego kompozytora ze wszech stron — staje się ten krytyk, pracujący na łamach pism fachowych, właściwie dla współczesnego kompozytora głównym sprawdzianem użyteczności społecznej jego pracy twórczej: sprawdzianem tego arcyważnego momentu, czy nowe środki, które wprowadza, d z i a ł a j ą istotnie jako wyraz nowych treści, czy też są tylko — być może — komplikacją formalną, nie posiadającą bezpośredniej siły sugestywnej, albo nawet — bo i to się zdarza — nie docierają w ogóle do słuchacza jako wypowiedź dźwiękowa. Krytyk tego typu będzie też często mógł powiedzieć, d l a c z e g o tak jest. Oczywiście nie każdy krytyk będzie mógł zająć to stanowisko, ale tylko ten, który — niezależnie od swych kwalifikacyj — zrozumie swą rolę społeczną, ten, który zrozumie, że pisząc recenzję, nie dyskutuje tylko w gronie fachowców nad problemami natury technicznej (miejscem dla tego rodzaju wypowiedzi będą raczej artykuły o charakterze ściśle naukowym w istotnym sensie tego słowa) — ale, że przemawia j a k o j e d e n z e s ł u c h a c z y. Różnica między nim a słuchaczem z sali koncertowej sprowadzi się w tym wypadku do tego tylko, że potrafi on i powinien na tym miejscu u z a s a d n i ć rzeczowo swoje stanowisko. Krytyk, który nie potrafi podać takiego rzeczowego uzasadnienia, będzie tu tak samo nie na miejscu, jak ten, który zajmie się wyłącznie tylko techniczną stroną dzieła, nie patrząc na to, jakim celom służy ta technika. I sądzę, że przy takim traktowaniu krytyki fachowej wywiązać się może atmosfera przyjaznej i owocnej współpracy pomiędzy kompozytorem a teoretykiem, atmosfera, do której dziś — prawdę mówiąc — w Polsce jeszcze dość daleko. I to nie tylko dlatego, że przeciętny krytyk muzyczny u nas często nie spełnia tych warunków, ale także z tego powodu, że współczesny kompozytor polski odnosi się do teoretyka z góry już z pewną nieufnością. Czy jest w tym coś z romantycznej wiary w irracjonalność sztuki i jej posłannictwa, uchylającej moment świadomości w procesie twórczym, czy jakiś gest samoobrony przed inwazją z zewnątrz — nad tym nie chcę się tu bliżej zastanawiać. Wspomnę jeden tylko punkt, w którym zdają się kumulować owe nieporozumienia pomiędzy współczesnym kompo-

15*

zytorem a teoretykiem i krytykiem, nieporozumienia, dające się uzasadnic samą sytuacją historyczną, mianowicie znowu faktem, że okres nasz należy do typu okresów tzw. przejściowych. Naturalnym wynikiem tej sytuacji jest okoliczność, że nie wszyscy kompozytorzy odczuwają w stopniu równie silnym nowe potrzeby społeczeństwa. Część ich — i to znaczna — tkwi jeszcze jedną nogą — jeżeli tak się wyrazić można — w przeszłości, jak w ogóle artyści każdego nowego okresu historycznego tkwią jeszcze w tradycjach, z których wyszli, choćby nawet orientacja ich była najbardziej awangardowa. W naszych, polskich warunkach moment ten nabiera jeszcze specjalnego znaczenia. Sprawia on, że współczesny kompozytor polski rozumie przez awangardowość raczej sam typ nowego rzemiosła i techniki niż troskę o nową treść swej sztuki. Rozumie tę awangardowość w sensie wczorajszym. Działają tu poza tym, być może, pewne niewyżyte jeszcze dawne kompleksy mniejszości, których pozbyć się nie może; pewne urazy, jako bolesne wspomnienia z czasów jeszcze niedawnych, gdy po latach zacofania muzyki polskiej w drugiej połowie XIX wieku najwyższą ambicją kompozytora polskiego było stanąć do równego startu technicznego z resztą Europy. I tu — wydaje mi się — może krytyk inteligentny, historycznie odpowiednio wykształcony, a społecznie uświadomiony, także wiele zdziałać, pomagając współczesnemu kompozytorowi polskiemu w przezwyciężeniu tak połowicznie tylko pojmowanego zadania awangardowości, w ukazywaniu mu nowych horyzontów społecznych sztuki dzisiejszej. Oczywiście znowu pod tym tylko warunkiem, że krytyk ten będzie odpowiednio wykwalifikowanym fachowcem, który wzbudzi szacunek, a nie lekceważenie u kompozytora. Co więcej — krytyk jako człowiek z odpowiednim poczuciem taktu, nie zapominający ani przez chwilę o tym, że ma przed sobą jednostkę twórczą, której organizacja psychiczna jest z gruntu różna od jego własnej, a której kwalifikacje muzyczne często znacznie przewyższają jego własne. Zadanie więc bardzo trudne i delikatnej natury, a jednak ze społecznego punktu widzenia konieczne, i na pewno dające się przeprowadzić przy pewnej dozie dobrej woli z obu stron.

Większa część tych zadań, które omówiliśmy tu jako najbardziej zasadnicze dla krytyka fachowego, spada też i na krytykę muzyczną w pismach codziennych. Różnica pomiędzy nimi leżeć będzie — jak już wspomniałam — raczej w odmiennej formie wypowiedzenia się, zawarunkowanej innym zasięgiem czytelników. Także i krytyka codzienna, podobnie jak i krytyka fachowa, zwraca się do obu stron, rozstrzygających o społecznej żywotności dzieła muzycznego, a więc tak do słuchacza jak i do kompozytora. Na ogół stwierdzić należy, że jest to najtrudniejszy rodzaj krytyki muzycznej, zwłaszcza tam, gdzie w grę wchodzi muzyka współczesna ze swą skomplikowaną techniką i mało czytelnym zawsze jeszcze w Polsce językiem muzycznym. Krytyk musi tu zająć stanowisko wyjaśniające przede wszystkim pewne normy estetyczne, pewne zasady piękna muzycznego, które dla większości spośród tych czytelników nie nabrały jeszcze walorów norm estetycznych. Często musi przy tym burzyć pewne nawyki kojarzeniowe u słuchacza który skłonny jest przyjmować muzykę tak współczesną jak i każdą inną, nie wyrosłą bezpośrednio na tradycjach klasycyzmu, nie jej właściwymi kategoriami

estetycznymi, ale tymi, które są mu z przyzwyczajenia najbliższe. Musi to robić mądrze, tak, by nie wywołać chaosu w umyśle tego słuchacza. Musi umieć wczuć się w psychikę słuchacza spoza swego zawodu. Musi — pisząc recenzję — przemawiać jak jeden z nich, jak ktoś, kto reaguje w każdym wypadku przede wszystkim na bezpośrednie, emocjonalne walory muzyki, a nie na subtelności rzemiosła. Okoliczność, że piszący recenzję, zna całą podszewkę tego rzemiosła, że wie, „jak się to robi", musi tu zostać ukryta przed czytelnikiem. Krytyk może i powinien podzielić się z nim w pierwszym rzędzie samym wrażeniem estetycznym, zająć się samym dziełem sztuki w jego harmonijnym współdziałaniu treści, formy i techniki. Rozumie się zatem samo przez się, że wszelka ścisła analiza techniczna i formalna byłaby tu nie na miejscu. Nie jest to jednak równoznaczne z tym, jakoby krytyk miał tu zrezygnować całkowicie z możliwości kształcenia tego słuchacza w podejściu do formy muzycznej. Ale musi to robić zawsze z perspektywy na cel, któremu służy ta forma, a nigdy na nią samą. Ta forma potraktowana musi być nie jako jednostkowy wypadek, ale z uwagi na swą funkcję w ogólnych zasadach konstrukcji muzycznej jako takiej. Tak samo wszelka terminologia ściśle muzyczna musi tu ustąpić miejsca prostemu i jasnemu sposobowi wyrażania się, w którym nie ma nic z języka „dla wtajemniczonych". Nasuwają się przy tym zasadniczo dwie możliwości mówienia o tych rzeczach w stosunku do laika: albo poprzez pozamuzyczne sugestie programowe, albo poprzez porównania z zakresu innych sztuk, które z natury rzeczy będą bliższe ujęciu tego laika i bardziej dla niego dostępne niż muzyka. Pierwsza z tych metod, stosowana często w omówieniach i recenzjach dawniejszego typu, jest i bardzo ryzykowna i silnie zdyskredytowana. Ryzykowna dlatego, że grozi niebezpieczeństwem przesunięcia punktu ciężkości na plan niemuzyczny; zdyskredytowana dlatego, że dotychczas stosowano ją właśnie przeważnie z takiego niemuzycznego punktu widzenia. Wydaje mi się jednak, że można i tu znaleźć drogę bardziej celową; nieraz może nawet nie będzie można metody takiej uniknąć, tam mianowicie, gdzie ma się do czynienia z czytelnikiem specjalnie surowym i gdzie chodzi o zwrócenie uwagi w utworze muzycznym na czynniki czysto emocjonalne, na nasilenie dynamiki uczuciowej, albo na pewne specjalne zabarwienie emocji czy nastroju. I myślę, że dobre usługi może oddać w takich wypadkach odwołanie się do momentu biograficznego, do podniety, której dane dzieło zawdzięcza swe powstanie, bezpośrednio czy choćby pośrednio tylko — w tym ostatnim wypadku np. jako powstałe w kręgu jakiejś silnej podniety, która u tego kompozytora dała początek nie jednemu, ale większej ilości utworów. Było by to postępowanie w myśl zasady, że nie ma muzyki, u której podstaw nie leżałby jakiś, choćby najbardziej wysublimowany program. Oczywiście, że metoda taka nadać się może tylko do niektórych dzieł i niektórych kompozytorów, nie do wszystkich; być może nawet tylko do niektórych epok w historii muzyki. W innych wypadkach, jak np. w większości dzieł przedklasycznych czy współczesnych, sprawa okaże się trudniejsza. I tam jednak — gdy chodzi o utwór o silnym ładunku emocjonalnym — wskazać będzie można na jego choćby pośrednie związki z życiem, z typem uczuciowości współczesnej, związanej z konkretnymi formami tego życia. Zaś zasady formalnej rozbudowy utworu muzycznego wyjaśnić można nieraz przez ich porównanie ze schematami formalnym

w analogicznego typu dziełach z zakresu innych sztuk, literatury czy plastyki. W pewnych wypadkach, gdy na pierwsze miejsce wysuwają się zagadnienia samego materiału, instrumentu, techniki jego traktowania itp., również będzie można mówić o tych rzeczach w sposób dla laika przystępny.

Takiemu ujęciu krytyki w pismach niefachowych zarzucić można także pewnego rodzaju elitaryzm: obierając metodę posługiwania się analogiami formalnymi z zakresu innych sztuk, zwraca się krytyk tym samym do pewnego tylko, ograniczonego kręgu czytelników, takich, dla których tego rodzaju kategorie ujmowania są dostępne. Otóż jasnym jest, że nie do każdego czytelnika mówić można w ten sposób. W razie, gdyby taka metoda grozić miała nieporozumieniem, może autor uciec się do jeszcze innych, bardziej powszechnie zrozumiałych analogii, czy to z ogólnie znanych zjawisk i praw przyrodniczych, czy nawet z życia codziennego. Świetny przykład i wzór takiej metody mówienia o sprawach muzyki do laików daje wydana obecnie książka Witolda Rudzińskiego „Muzyka dla wszystkich".

Ale krytyk — właśnie krytyk, piszący w pismach niefachowych — ma obowiązek nie tylko wyjaśniać i urabiać smak muzyczny swych czytelników. Ciążą na nim inne jeszcze zadania. Jego rola pośrednika pomiędzy dziełem muzycznym a słuchaczem polega nie tylko na tym, by pomóc samemu procesowi twórczości współczesnej przez zbliżenie słuchacza do dzieł, które wydają mu się trudne i niezrozumiałe, ale i na tym także, by kompozytora zbliżyć do odbiorcy. Zadanie to spełni krytyk, obserwując i notując reakcje tego odbiorcy na dzieła różnego typu, wychwytując z życia najbardziej aktualne potrzeby tego odbiorcy, i stwierdzając tym samym czy dane dzieło dorasta do swej funkcji społecznej, czy nie. Było by rzeczą bardzo interesującą zastanowić się bliżej nad tym, jakie są w tej chwili najbardziej aktualne potrzeby odbiorcy specjalnie polskiego i pokazać na konkretnych przykładach, gdzie jest miejsce krytyka polskiego w odniesieniu do tych spraw. Niestety zajęło by to zbyt wiele czasu, którym już nie rozporządzam.

Zagadnienia, które tu poruszyłam, nie są na pewno jedyne, jakie nasuwają się w związku z dzisiejszą krytyką muzyczną, ale należą do najbardziej zasadniczych. Na zakończenie pozostaje mi jeszcze wyrazić nadzieję, że w miarę postępującego artystycznego i społecznego uświadomienia muzyki polskiego, węzły wzajemnej współpracy kompozytora i teoretyka zacieśniać się będą coraz bardziej i przybierać będą formy coraz bardziej harmonijne.

Mgr. WITOLD RUDZIŃSKI (Warszawa)

Muzykologia a krytyka muzyczna

(Koreferat)

Obszerny i wyczerpujący referat dr Łobaczewskiej w gruncie rzeczy obejmuje tylko jedną stronę zagadnienia krytyki muzycznej — mianowicie sprawę pośrednictwa pomiędzy kompozytorem współczesnym a publicznością. Wszyscy wiemy, że z krytyką jest u nas źle, a specjalnie źle z tym pośrednictwem — i temu właśnie zagadnieniu referat jest poświęcony. Dr Łobaczewska upatruje

przyczynę rozdźwięku pomiędzy muzyką współczesną a odbiorcą w wadliwym funkcjonowaniu krytyki. Przemiana w muzyce dokonała się „na wąskim odcinku kultury muzycznej — bez aprobaty całego społeczeństwa".

Nie chcę przypisywać dr Łobaczewskiej zamiaru zrzucenia winy za nieporozumienia co do muzyki współczesnej tylko na krytykę, ale jej referat, moim zdaniem, posiada dwa słabe punkty: jeden to zbyt jednostronne przedstawienie sprawy krytyki od strony tego właśnie pośrednictwa, z drugiej zaś pewne niewłaściwe sformułowania, które wymagają korekty. Zacznę od tej drugiej strony. Właśnie przytoczone wyżej zdanie jest niesłuszne Gdyby tak było, gdyby przemiana języka muzycznego dokonała się tylko na wąskim odcinku, gdyby ta przemiana istotnie nie miała poparcia w społeczeństwie — to byśmy musieli co prędzej złożyć broń i poddać się wyrokom krytyków, którzy muzykę współczesną uważają w najlepszym razie za nieudany eksperyment. Nawiasem mówiąc, przeżywane przez nas zjawisko, to nie zmiana stylu, to zmiana języka muzycznego, taka, jaka w muzyce europejskiej dokonała się w ciągu ostatniego tysiąca lat może jeszcze dwa razy. I przemiana ta leży głęboko w przemianie samej psychologii słuchania. Właśnie to było by pięknym zadaniem dla muzykologii — badanie podstaw nowego języka muzycznego w zmianach poczucia muzycznego, zwłaszcza wśród młodzieży. Każdy, kto się choć trochę zetknął z tym zagadnieniem, wie, że rzeczy, które dla muzyków starszego pokolenia nieraz bywały nie do strawienia, są w zupełnie naturalny sposób przyjmowane przez nowych słuchaczy.

Krytyk muzyczny, i tu dr Łobaczewska ma wielką rację, w pewnym momencie stracił łączność ze społeczeństwem Ale nie dlatego, że nie potrafił zbudować pomostu pomiędzy nową muzyką a odbiorcą Nieraz trudno go o to winić. Żył w epoce najsilniejszego wstrząsu (dziś jesteśmy raczej w okresie krzepnięcia nowego języka muzycznego), zbyt wiele rzeczy działo się naraz i zbyt często na czoło wysuwały się rzeczy nieistotne, hałaśliwe i nie mające niemal żadnego praktycznego znaczenia (np. tzw. „atonalność") Najgorsze jednak to, że przestał on widzieć istotne potrzeby społeczne. Że opanowała go niezwalczona chęć pośredniczenia pomiędzy kompozytorem a odbiorcą, widać to choćby z tego referatu, który potrąca zaledwie o inne sprawy, moim zdaniem, o wiele ważniejsze. **Krytyk współczesny przestał być wychowawcą społeczeństwa.** Nie tylko nie umie sobie poradzić z nową muzyką, ale nie umie także pisać o starej! Jeden z warszawskich krytyków, pisząc o koncercie Mozarta, powiada, że jest to wprawdzie stara muzyka, ale jeszcze można jej słuchać! Kryzys krytyki przeżywa, zdaje się, cały świat, ale u nas jest on wyjątkowo ostry i groźny, bo u nas, jeśli ktoś nie nadaje się na muzyka, to idzie na krytyka.

A tymczasem żyjemy w okresie, w którym potężne społeczne i gospodarcze przemiany wywołały niezwykle silny pęd do kultury i oświaty. Przed trzema jeszcze laty martwiliśmy się o upowszechnienie sztuki. Dziś raczej powinniśmy się już martwić o to, co się upowszechnia, bo nowy amator muzyki rwie się do niej sam, nie czekając na pośrednika ani na instruktora. Radzi się pokątnego instruktora, paczy swój smak, jest w tej dziedzinie zupełnie pozbawiony dobrej pomocy. I tu właśnie leży dziś najwybitniejsza rola krytyki — i tu właśnie nasza krytyka całkowicie zawiodła.

Doc. Uniw. Ks. Dr HIERONIM FEICHT (Wrocław)

Wznowienie koncertów poświęconych muzyce dawnej

Zagadnienie postawione w tytule niniejszego referatu nie może się chyba spotkać z żadnymi wątpliwościami czy zastrzeżeniami. Obserwacja ruchu muzycznego w ciągu ubiegłych trzech lat wykazuje, że wznowienia te dokonują się sporadycznie, a gdzieniegdzie nawet z pewnym planem. Polskie Radio-Warszawa nadaje audycje Dawnej Muzyki z płyt, a Radio - Poznań w wykonaniu chóru im. X. Gieburowskiego; P. W. M. w ramach swych audycji wznawia dzieła przez siebie wydane; audycje muzyczne dla młodzieży szkolnej, które realizuje Kuratorium O. S. Wrocławskiego, przewidują m. in. również program pod tyt. „tak śpiewano lat temu 400 i wcześniej, a tak śpiewamy dziś"; szkoły muzyczne w myśl wskazań „Metodyki nauczania historii" Łobaczewskiej — Feichta są chyba w ciągłym kontakcie z muzyką dawną — przynajmniej przy pomocy płyt; wreszcie okazyjnie, więc z racji najrozmaitszych akademii, sięga się chętnie do bardzo nawet dawnej muzyki — tak np. filolodzy wrocławscy uczcili pamięć swego kolegi akademią, na której artystka miejscowej opery odśpiewała w oryginale dwa utwory greckie. To wszystko działo i dzieje się już w ciągu tak krótkiego czasu, jakim jest okres odzyskanej niepodległości i spotyka się z dobrym przyjęciem ze strony najrozmaitszych słuchaczy. To dowodzi, że świadoma i planowa pod tym względem akcja będzie miała powodzenie. Nie po raz pierwszy dziś, na wezwanie Departamentu Twórczości Artystycznej Ministerstwa Kultury i Sztuki, wypada mi zabrać głos w tej sprawie. Na kursie dla kierowników audycji muzycznych w Szklarskiej Porębie, w styczniu br., wskazałem na dawne kompozycje, które można śmiało, bo z zapewnionym z góry powodzeniem, wykonać na audycjach fabrycznych, świetlicowych, szkolnych i transmitować przez radio. Przekonaliśmy się tam wówczas, że — jak mówi Adler [1]) — utwory podawane przez historyków w połowie XIX w. jako przykłady egzotyki, odżyły jako prawdziwe dzieła sztuki już za jego czasów, że pewne „chropowatości" stylu XIV wieku przechodzą wobec uszu dzisiejszego słuchacza niemal niepostrzeżenie, a znowu „puste", beztercjowe współdźwięki mają swój specyficzny wdzięk, zaś niejedna pieśń solowa, względnie z unisonowym akompaniamentem, od połowy XII wieku począwszy, zdolna jest wprost zdobyć dzisiejszego słuchacza. Padły wówczas uwagi, których część będę dziś mógł powtórzyć (zwłaszcza, że wykłady moje nie pojawiły się nawet w streszczeniu). Poruszę więc zagadnienia następujące: dobór materiału, organizację koncertów, przygotowanie materiałów do wykonania, prelekcje, współpracę z filharmoniami, radiem itp.

1. Zasadą d o b o r u d z i e ł, przeznaczonych dla ich ożywienia, nie może być (poza szkołami muzycznymi) stanowisko wyłącznie historyczne, tzn. nie będzie się wybierało tych dzieł, czy grup dzieł, z których każde było wprawdzie ważnym ogniwem w dalszym ciągu rozwoju muzyki, stylu, formy, ale samo nie osiągnęło dostatecznej wyżyny artystycznej. Taką np. Symfonię Contiego do opery „Pallada triumfująca" (r. 1721) winien poznać student muzykologii czy teorii (w W. S. M.), ale poza szkołą może i powinna ona spoczywać nadal

1) Methode der Musikgeschichte, Lipsk, 1919, str. 64.

w zasłużonym spokoju jako dzieło bez wartości artystycznej. Ale zasadą wyboru nie będzie również wyłącznie stanowisko praktyczne, tj. troska o zadowolenie estetyczne słuchaczy, bo szereg dzieł może mieć wprawdzie przeciętną tylko wartość artystyczną, ale obok niej znaczną w a r t o ś ć s p o ł e c z n ą, dzięki której zasługuje na ożywienie. Pozostałe np. okruchy po twórczości mieszczańskiej i najszerszych sfer społecznych, jak pastourelle północno-francuskich, mieszczańskich (więc nie należących do stanu rycerskiego) poetów-kompozytorów [2]), strofy wagantów, muzyka żonglerów, trębaczy miejskich i wojskowych, tańce ludowe, zachowane w muzyce lutniowej, stanowią wdzięczne, aczkolwiek nazbyt niestety skromne pole, do zapoznania społeczeństwa z muzyką, jaka bawiła najszersze sfery, sfery odcięte od muzyki przeznaczonej dla intellektualistów, arystokracji i jej dworów. Z drugiej strony dzieła najwyższej i najpoważniejszej kategorii, jak kantaty Bacha, Koncerty brandenburskie czy Wariacje goldbergowskie, nie zostaną zdjęte z programu dlatego tylko, że przeciętny słuchacz nie dorósł do ich przyjęcia. Właśnie rozkład materiału będzie musiał być tak pomyślany, by każda dalsza audycja podciągała słuchacza wzwyż. To zasady ogólne, zresztą dobrze znane, więc nie o nie idzie, jeno przeciwnie, idzie o szczegóły. I tu, rzecz jasna, wyłoni się dyskusja. Bo zdaje mi się, że audycje historyczne będziemy musieli poprowadzić jednak dwoma drogami: przewiduję audycje o charakterze „elitarnym" i o charakterze społecznym. W tak nazwanych przeze mnie audycjach „elitarnych" nie chodzi mi oczywiście o słuchacza snoba, goniącego za niezwykłością i zachwycającego się nią, mimo, że w gruncie rzeczy nic go to nie obchodzi, a muzyka dawna, jak zresztą i nowa, go nudzi. Przez audycje elitarne rozumiem audycje w tych wszystkich środowiskach, w których są co najmniej silne średnie szkoły muzyczne, a już na pewno tam, gdzie są wyższe. Audycje te powinny się odbywać systematycznie co najmniej dwa razy w miesiącu w stałym terminie dla młodzieży studiującej, dla muzyków czynnych w tychże środowiskach, w szczególności dla praktykujących prywatnie pianistek, nie mających pojęcia nawet o zasadach muzyki, a z historii znających jakże skromny, przez siebie opanowany, repertuar fortepianowy. Dobór i rozkład tych audycji winien być układany pod kątem historycznym: style i formy. Celem ich jest podnoszenie poziomu i rozszerzanie horyzontów praktykujących muzyków, studiującej młodzieży i naprawdę kochających muzykę amatorów — i to bez względu na to, czy będą nimi inteligenci pracujący, czy też samorzutnie muzyki szukający robotnicy.

Drugą grupę stanowią audycje o charakterze społecznym, audycje dla szerokich mas pracujących: dla robotnika i inteligenta w mieście, a dla chłopa na wsi. Dobór i rozkład materiału: pod kątem zadowolenia estetycznego słuchaczy. Materiał historyczny: począwszy od artystycznej monodii XII i XIII wieku, poprzez najwybitniejsze dzieła Machault'a i Landina do wszystkich, ale przystępnych form polifonii XV i XVI wieku — i dalej wiek XVII i XVIII aż do divertimentów Haydna włącznie. Układ tego materiału oczywiście nie chronologiczny, tylko dowolny, według pewnej przewodniej myśli. Do rozstrzygnię-

---

[2]) Gennrich Fried. Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes. Halle, 1932, str. 55.

cia pozostaje zagadnienie: czy audycje te urządzać w jakiejś sali koncertowej, czy też raczej iść z nimi do fabryk i świetlic? Wygodniej to dla robotnika pójść z nimi do jego warsztatu pracy, do fabryki, a na wsi do młodzieży, do świetlicy. Ale czy jest to praktycznie do przeprowadzenia? Czy posiadamy na to tyle sił wykonawczych, względnie czy wykonawcy będą mieli dostateczną ilość czasu na 15 zamiast na 4—5 audycyj miesięcznie, nie mówiąc już o różnicy w kosztach podróży?

Byłaby jeszcze trzecia grupa audycyj — audycyj dla audytorium przypadkowo zebranego, (więc w dużej mierze snobistycznego, nas tu zasadniczo nie interesującego). Nie odrzucam jej jednak całkowicie, bo zdaje mi się, że należy dbać również o ośrodki o niezdecydowanym charakterze ludności, o owe 20—30 tysięczne miasteczka, nie będące ani ośrodkami fabryczno-przemysłowymi, ani muzycznymi, bo z jedną szkołą niższą czy umuzykalniającą, a zato z kilkoma „prywatnymi" pianistkami i bodaj dwoma zaciekle się zwalczającymi „profesorami" śpiewu solowego. Jak organizować audycje dawnej muzyki w takich środowiskach — nie bardzo zdaję sobie sprawę, skoro środowiska te są same niezdolne do zorganizowania normalnego koncertu-recitalu. Do pewnego stopnia da się pokonać trudności, gdy miasta te leżą w promieniu 30—50 km od wojewódzkich, wówczas bowiem mogą im urządzać audycje grupy wyjazdowe z sąsiadujących z nimi miast wielkich.

Do pewnego, ale tylko pewnego stopnia podobny charakter maja wszelkiego rodzaju audycje r a d i o w e: są audycjami dla audytorium przypadkowego, o ile nie transmitują audycji przeznaczonych dla szkół czy świetlic. Toteż audycje radiowe muszą pójść po linii największego zadowolenia estetycznego słuchaczy. Ale obok tego może mieć radio swą cechę specyficzną: transmitowanie utworów orkiestrowych (koncerty, uwertury, suity, symfonie) i wokalno-instrumentalnych (kantaty, oratoria i w ogóle dzieła o wielkich rozmiarach), na które nie zdobędą się na razie na ogół nawet tak wielkie miasta, jak np. Łódź i Wrocław. I tu stanie się radio znakomitym uzupełnieniem audycji kameralnych.

2. O r g a n i z a c j a k o n c e r t ó w. By koncerty poświęcone muzyce dawnej mogły posiadać odpowiedni poziom, na to potrzeba minimum warunków:

a) Musi powstać stały podwójny kwartet wokalny typu Motet et Madrigal Opieńskiego oraz zespół instrumentalny. Ponadto kilku solistów musi poświęcić się studiom pieśni greckiej, średniowiecznej, ariom kantatowym, oratoryjnym i operowym XVII—XVIII wieku. Oba te zespoły mogą powstać przy jednej z naszych radiostacji. Będą one służyły przede wszystkim danej stacji (nadającej oczywiście na falę ogólnopolską), mogą jednak być również ekipami wyjeżdżającymi kolejno do wszystkich miast. Solistów natomiast można delegować do tych miejsc, gdzie Filharmonie, Towarzystwa muzyczne czy jakiekolwiek inne organizacje, zdobędą się na wystawienie oratoriów lub kantat. Nie mieliśmy nigdy dotąd swoich solistów oratoryjnych; sprowadzaliśmy ich dawniej z zagranicy — i to z Niemiec. Nie powinno się to teraz nigdy powtórzyć; a lukę tę w naszym życiu kulturalnym powinniśmy jak najprędzej zapełnić.

b) Wszystkie W. S. M. i silne średnie szkoły muzyczne powinny otrzymać teki z płytami, przy czym należy jak najprędzej nagrać na płyty dawną muzykę polską.

c) Nauczyciele śpiewu solowego, skrzypiec, altówki, wiolonczeli i fortepianu winni (w miarę swych warunków, bowiem nauczyciele śpiewu mogą być artystami już nie koncertującymi), rozszerzyć do pewnego przynajmniej stopnia swój repertuar tak, by zawierał przynajmniej część materiału historycznego.

Gdy stworzymy przynajmniej te warunki, to stałymi ośrodkami koncertów historycznych będą W. S. M., które urządzać będą te koncerty przy pomocy płyt i swoich sił lokalnych, zasilanych przez dojeżdżających artystów.

O ile istnieją chóry pielęgnujące muzykę dawną, jak np. poznański im. Ks. Gieburowskiego, to powinny one otrzymywać subwencje z Min. Kult. i Sztuki, np. w formie zamówienia jakiegoś obszerniejszego dzieła muzyki dawnej. Na chórach tych jednak nie możemy wyłącznie polegać, bo przewożenie ich z miejsca na miejsce jest sprawą zbyt skomplikowaną i kosztowną. Dlatego ponownie kładę nacisk na stworzenie zespołu mniejszego.

3. P r z y g o t o w a n i e m a t e r i a ł u d o w y k o n a n i a. Pierwszym warunkiem powodzenia koncertów historycznych jest — o ile chodzi o muzykę wokalną — zrozumienie przez słuchacza treści literackiej utworu. Pieśń nie działa tylko stroną dźwiękowo-muzyczną, ale również treścią swego tekstu słownego, co razem wzięte jest nierozerwalną całością, przeznaczoną dla zainteresowania słuchacza. Ma się mu ona podobać; ma on ją przeżyć, odczuć; ma zostać pobudzony do przyswojenia jej sobie, do zaśpiewania. Jeśli już w kompozycji dwugłosowej (caccia, kanon) ostatni cel odpada, to pozostają jednak wszystkie poprzednie. Największy więc czas zerwać ze snobizmem audytorium, udającego, że rozumie teksty starofrancuskie, włoskie, hiszpańskie czy łacińskie i starocerkiewne. Postulat ten postawiłem na kursie w Szklarskiej Porębie, a potem przystąpiłem nawet do częściowego jego zrealizowania. Rozumiem, że zadanie tłumacza jest trudne, gdy musi się on borykać zarówno z właściwościami „modus" jak samych języków, że tłumaczenie wierne odbija się na wartości artystycznej, zaś artystyczne musi się czasem oddalić od wierności. Niemniej jednak w podobny — lepszy czy gorszy — sposób muszą, zdaniem moim, zostać przetłumaczone kompozycje Landina, Machaulta, caccie, frottole, madrygały, arie i duety kantatowe, oratoryjne, operowe, również motety o tekstach starobiblijnych, starocerkiewne teksty w utworach Berezowskiego, Bortniańskiego, a zwłaszcza Turczaninowa, a w oryginale może pozostać jedynie tekst mszalny, grecki — tak klasyczny jak bizantyński kościelny — i zapewne hebrajski synagogalny, których treść poda słuchaczom prelegent.

Przygotowanie materiału czysto instrumentalnego w naszych warunkach i na bieżącą chwilę, tj. na najbliższe 2—3 lat, nie nastręczy może nieprzezwyciężalnych trudności. Chyba kwartety, divertimenta, tria od Haydna wstecz muzyka klawesynowa Fr. Couperin'a, Rameau, wirginalistów jest na ogół dostępna. Dostępne są również w dostatecznej mierze dzieła wokalne wielogłosowe, z tym jedynie zastrzeżeniem, że z racji tłumaczenia tekstu trzeba by głosy przepisywać dla zespołu Motet et Madrigal.

4. P r e l e k c j e. Sama sprawa prelekcji, wykładu czy wprowadzenia do koncertu nie przedstawia już u nas w tej chwili poważnych trudności. We wszystkich bodaj miastach większych mamy co najmniej po jednym, a gdzieniegdzie po kilku dobrych, czasem nawet bardzo dobrych prelegentów, specjalizujących się w przemawianiu do młodzieży i do świata pracy. Są to prze-

ważnie prelegenci, przygotowani do przeprowadzenia audycji z muzyki bieżącej, więc klasycznej, romantycznej i częściowo współczesnej. Sam jednak fakt posiadania już pewnej grupy takich prelegentów rozwiązuje w $^2/_3$ sprawę przeprowadzenia audycji historycznych; bo o ile dany świetny prelegent nie czułby się na sile jedynie ze względu na pewien brak czy niepewność w wiadomościach historycznych, to sprawę tę można łatwo rozwiązać przez poddanie mu materiału ze strony fachowca.

Przy tej okazji pozwolę sobie na małą dygresję następującej treści: czy nie było by wskazane utrwalać drukiem szczególnie udanych prelekcji z muzyki klas. i romant., które się już odbyły. a które mogłyby służyć innym: Bowiem prelekcja w ogóle, a do koncertu historycznego w szczególności, ma doniosłe znaczenie. Od nawiązania kontaktu między prelegentem a audytorium, od „chwycenia" słuchaczy przez prelegenta, może zależeć powodzenie całego koncertu. O właściwościach prelekcji nie mówię, bo rzeczy te muszą by z góry znane tym, którzy się podejmą przeprowadzenia takiego wykładu.

5. Współpraca organizatora koncertów muzyki dawnej z filharmoniami może polegać jedynie na tym, że przed początkiem sezonu omówi się z dyrektorami filharm. plan całoroczny koncertów historycznych, w których pożądane byłyby dzieła orkiestralne. Dyrektorzy filharmonii, biorąc to pod uwagę, ułożyliby znowu swój plan pracy w ten sposób, że w sezonie włączaliby do programu poszczególnych koncertów również utwory dawne, względnie zgodziliby się na urządzenie czasem samodzielnych koncertów historycznych.

Współpraca z Radiem pójdzie nieco innym torem. Radio samo winno, czy też może mieć swój program historyczny, który zresztą może być specjalnie dla Radia ułożony przez kierownika koncertów historycznych. Program całoroczny musi liczyć się zasadniczo ze słuchaczem przypadkowym. Akcja Radia będzie akcją równoległą z odbywającymi się w poszczególnych miastach audycjami historycznymi. Naturalnie radio może niejedno dla siebie zyskać przez pozostawanie w stałym kontakcie z audycjami lokalnymi, tzn. na każdym lokalnym koncercie dawnej muzyki winien być przedstawiciel lokalnej radiostacji i wyławiać sobie z niego to, co się może przydać dla radia.

MEMORIAŁ
PIERWSZEGO ZJAZDU MUZYKOLOGÓW POLSKICH

obradującego w Warszawie w dniach 18 i 19 listopada 1949 r.

I. Pierwszy Zjazd Muzykologów Polskich obradujący w Warszawie w dniach 18 i 19 listopada 1948 r. wita z radością wysunięty przez Ministerstwo Kultury i Sztuki projekt ustawowego ujęcia całokształtu zagadnień ustroju sztuki i szkolnictwa artystycznego w Polsce. Szczególne pole do pracy dla muzykologów widzi Zjazd w projektowanym Instytucie Sztuki (Sekcja Muzyki).

II. Zjazd zwraca uwagę kompetentnych władz państwowych na szczególnie pilną potrzebę natychmiastowego podjęcia prac nad zabezpieczeniem i inwentaryzacją zabytków muzyki polskiej oraz nad rewindykacją zabytków muzycznych wywiezionych przez okupanta.

III. Zjazd zwraca uwagę na konieczność natychmiastowego maksymalnego rozwinięcia i ujednostajnienia akcji zbierania polskiej muzyki ludowej przy pomocy nowoczesnych środków technicznych. Wobec szybko postępującego procesu urbanizacji wsi stoimy przed groźbą zupełnego zaniku polskiego folkloru muzycznego i jego specyficznych cech regionalnych.

IV. Zjazd stoi na stanowisku konieczności utrzymania studiów muzykologicznych w ramach studiów uniwersyteckich. Zjazd nie widzi korzystnej perspektywy dla rozwoju ściśle naukowych badań muzykologicznych w ramach wyższych szkół muzycznych. Natomiast w razie podwyższenia niektórych konserwatoriów do poziomu szkół akademickich dopuszcza możliwość uruchomienia wstępnych studiów muzykologicznych na terenie Akademii Muzycznych.

V. Zjazd stwierdza konieczność unowocześnienia i pogłębienia metod badawczych w zakresie muzykologii przez oparcie

ich o prądy myślowe związane z naszą współczesną rzeczywistością.

VI. Zjazd stwierdza, że demokratyzacja i rozbudowa życia muzycznego w Polsce stwarza i stwarzać będzie coraz to większe zapotrzebowanie na wysoko kwalifikowanych muzykologów. W związku z tym Zjazd apeluje do Obywatela Ministra Oświaty o rozszerzenie sieci katedr i zakładów muzykologii, a przede wszystkim o znacznie bogatsze wyposażenie zakładów istniejących i nowo powstających.

VII. Zjazd, zdając sobie sprawę z konieczności nawiązania współczesnej polskiej kultury muzycznej do tradycji narodowych, uważa za niezbędne wprowadzenie do życia muzycznego znacznie większej ilości niż dotychczas muzyki polskiej ubiegłych wieków. W tym celu należy niezwłocznie rozpocząć akcję kopiowania, nadawania i nagrywania dawnej muzyki polskiej.

VIII. Zjazd podkreśla niezwykłą wagę i odpowiedzialność krytyki muzycznej, stwierdzając równocześnie niezadowalający stan w tej dziedzinie.

Prezydium Zjazdu:

Prof. Dr Adolf Chybiński — przewodniczący
Prof. Dr Zdzisław Jachimecki |
Dr Stefania Łobaczewska | członkowie
Doc. Dr Hieronim Feicht |

DEKLARACJA
KOMPOZYTORÓW POLSKICH

złożona na Walnym Zgromadzeniu Związku Kompozytorów Polskich

Kompozytorzy polscy, zebrani w dniach 20—23 listopada 1948 r. na IV-ym powojennym Walnym Zgromadzeniu członków Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie, zdając sobie sprawę z doniosłej roli, jaka przypada im w udziale w Polsce Ludowej, uważają, że:

1) głównym ich zadaniem jest dotarcie do nowego słuchacza, wniknięcie w jego potrzeby, wzbudzenie jego zainteresowań muzycznych i wychowanie go w tej dziedzinie;

2) środkiem do wypełnienia tych zadań ma być stworzenie dzieł, które przy zachowaniu najwyższego poziomu artystycznego mogłyby być zrozumiane i odczute przez nowego słuchacza, robotnika i chłopa polskiego — dzieł, które nawiązując do tradycyj polskiej muzyki narodowej, a przede wszystkim do tradycyj wyznaczonych przez twórczość Fryderyka Chopina, nie będą mimo to rezygnować z najnowszych zdobyczy techniki kompozytorskiej w zakresie wielkich form muzycznych (symfonicznych, kameralnych, oratoryjnych, operowych, solowych itp.).

3) Kompozytorzy polscy pragną świadomie i aktywnie pomóc pracą swoją w odbudowie i przebudowie kultury polskiej na odcinku muzycznym.

4) Kompozytorzy polscy zdają sobie dobrze sprawę z zasadniczego przełomu, jaki zachodzi w ich życiu dzięki przemianie stosunku czynnika państwowego do twórczości artystycznej. W oparciu o bazę materialną, jaką współczesne Państwo Ludowe daje twórcom kultury muzycznej w Polsce, kompozytorzy polscy będą się starali jak najgodniej wypełnić powierzone im zadania.

5) Kompozytorzy polscy rozumieją, że elitaryzm, zarówno w twórczości artystycznej jak i w organizacji ich związku, jest już w naszej rzeczywistości przeżytkiem. Zarówno powstawanie coraz liczniejszych utworów o typie upowszechniającym, opartych na folklorze polskim jak i rozszerzenie Związku Kompozytorów Polskich o Sekcję Muzykologów oraz projektowane „Koło Młodych" są wyrazem tych przemian.

6) W trosce o poziom przyszłego odbiorcy muzyki w Polsce Ludowej kompozytorzy polscy jak najusilniej starać się będą o wprowadzenie do szkół ogólnokształcących obowiązkowego wychowania muzycznego młodzieży, co w tej chwili jest całkowicie zaniedbane.

7) Przebieg tegorocznych obrad Walnego Zgromadzenia dowiódł, że Związek Kompozytorów Polskich wszedł w fazę przemyślenia i skontrolowania swych założeń ideologicznych, co niewątpliwie przyczyni się do znalezienia najwłaściwszej drogi, którą powinna obecnie kroczyć polska twórczość muzyczna.

Do niniejszego zeszytu dołączamy 7 i 8 arkusz „Słownika muzyków dawnej Polski".

Revue trimestrielle de musique

PUBLICATION

DE LA SECTION MUSICOLOGIQUE DE CONFÉDÉRATION DES COMPOSITEURS POLONAIS

Rédacteur en Chef:

Professeur Dr ADOLF CHYBIŃSKI

Nr 25 JANVIER—MARS 1949

TABLE DE MATIÈRES

page

Comptes—rendus